GRUNDLINIEN UND KRITISCHE ERÖRTERUNGEN ZUR PRINZIPIENLEHRE DER BILDENDEN KUNST

VON

OSKAR WULFF



VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART
1917

AUGUST SCHMARSOW

GEWIDMET



GRUNDLINIEN UND KRITISCHE ERÖRTERUNGEN ZUR PRINZIPIENLEHRE DER BILDENDEN KUNST

VON

OSKAR WULFF

A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN UND
KUSTOS AM K. FRIEDRICH-MUSEUM



VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

1917

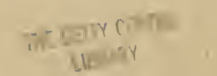
Sonderabdruck z. T. aus: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
Band XII.
Herausgegeben von Max Dessoir.

Preis geh. M. 7.—

Inhaltsübersicht.

Berichtigungen:

S. 6, Zeile 6 von unten lies Gesetzeswissenschaften statt Geisteswissenschaften.
S. 39, Zeile 2 von unten ist nach »lineare« einzuschalten (»beziehungsweise plastische«).
S. 39, Zeile 8 von unten ist nach »nach« einzuschalten »ihren«.
S. 47, Zeile 23 von oben lies »psychischen« statt »psychologischen«.
S. 48, Zeile 4 von unten ist nach »sehr« einzuschalten »wohl«.
S. 63, Zeile 3 von unten lies »da dieser« statt »da er«.
S. 71, Zeile 9 von oben lies »seine« statt »eine Allgemeingültigkeit«.
S. 80, Zeile 10 von oben lies »siehe oben« statt »siehe den vorigen usw.«.



Vorwort.

Die vorliegende Sonderausgabe ist eine Zusammenfassung meiner kritischen Abhandlung aus dem laufenden Jahrgang der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1917, XII, Heft 1, S. 1—34, Heft 2, S. 179—224 und Heft 3, S. 273—315. Ihr Erscheinen wurde so bald nach Abschluß der letzteren dank dem Entgegenkommen des Verlages ermöglicht. Hinzugefügt sind nur ein paar unwesentliche verbindende Einschaltungen, das zusammenfassende Schlußwort und zur Übersichtlichkeit die Randtitel der einzelnen Abschnitte sowie der Stichwortweiser. Die Arbeit ist aus dem Bedürfnis entsprungen, die in eigner wissenschaftlicher und in fünfzehnjähriger Lehrtätigkeit gewonnenen Überzeugungen an den beiden jüngsten Grundlegungen der Prinzipienlehre der Kunstforschung und diese an ihnen und unter sich nachzuprüfen, um die allgemeine Verständigung über deren methodische Voraussetzungen zu fördern. Im Verfolg der kritischen Stellungnahme erweiterte sie sich zur gedrängten Übersicht der wichtigsten das Gesamtgebiet beherrschenden Gesichtspunkte. Das glaubte ich nunmehr auch durch eine Ergänzung im Titel ausdrücken zu sollen. Unwillkürlich wurde mir zur Hauptsache, was jenen beiden Werken am meisten zu fehlen scheint. Ich kann es nicht besser ausdrücken als durch ein schon bei anderer Gelegenheit angeführtes Wort Wilh. Diltheys (siehe Motto). Aber nicht nur die von ihm eingeleitete Richtung der beschreibenden Psychologie, sondern alle für die Kunstwissenschaft verwertbaren Erkenntnisse der letzteren, zumal die der differentiellen und der experimentellen Psychologie, fordern schon heute von uns volle Berücksichtigung. Mit ihrer Hilfe läßt sich in weitem Umfang das von Schmarsow aufgestellte System der »Kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe« befestigen und weiter ausbauen. Und dieser längst gefühlten Pflicht mußte Genüge geleistet werden, — soll der Wissenschaft nicht der Ertrag fruchtbarster, noch lange nicht ihrer Bedeutung nach ausgeschöpfter Geistesarbeit verloren gehen. Als ausgereifter Ertrag kurzfristiger, aber anregendster persönlicher Belehrung und langjähriger Vertiefung in seine theoretischen Arbeiten sei das Ganze ihm dargebracht, den die Zukunft als den Bahnbrecher der systemati-

schen Kunstwissenschaft anerkennen wird, obwohl er nie den Anspruch erhoben hat, eine neue Lehre begründen zu wollen. Die Fortführung der von Schmarsow angebahnten Forschungsrichtung scheint mir allein die gesunde, jede streng wissenschaftliche Forderung erfüllende Weiterbildung der kunstwissenschaftlichen Prinzipienlehre zu verbürgen. Gilt es doch, sie zwischen Skylla und Charybdis hindurchzusteuern, — auf der einen Seite sie vor dem Rückfall in eine formalistische, wenngleich spezialisierte pseudoästhetische Systematik zu bewahren, auf der anderen ihr die historische Zwangsjacke vom Leibe zu halten, die ihr noch immer von dort her als das einzige angemessene Kleid dargeboten wird. In Wahrheit soll sie uns vielmehr die in den Vorgängen des künstlerischen Schaffens und der Kunstentwicklung wirkenden Kräfte verstehen lehren und bedarf daher zu ihrer Ergänzung einer psychologisch begründeten Phänomenologie der bildenden Kunst. Mit dem fortschreitenden Ausbau der letzteren, in dem auch ich meine besondere selbstgestellte Aufgabe erblicke, zumal nachdem ich soeben dem Lehrkörper der Berliner Universität enger angeschlossen worden bin, wächst aber auch der Anspruch der Kunstforschung auf den umfassenderen Namen der Kunstwissenschaft. Um so bereitwilliger kann ich den Bestrebungen zustimmen, die der eigentlichen Kunstgeschichte das Ziel setzen, das lebendige Kunstwollen der Vergangenheit in seinen Wechselbeziehungen mit dem gesamten Kulturwandel innerhalb seiner geschichtlichen Besonderung zu erforschen.

Solche Überzeugung werbend zu verbreiten, möge das kleine Buch seinen Weg machen.

Berlin-Steglitz, Oktober 1917.

O. Wulff.

Jeder Zweig der Wissenschaften von den menschlich gesellschaftlichen Zuständen erwächst nach seiner eignen, durch keine Theorie vorher anzugebenden Regel aus der Verknüpfung psychologischer und vergleichend historischer Einsichten. Seine Ergebnisse werden um so brauchbarer sein, je reiner die psychologischen Einsichten die Anfeinanderfolge der wirklichen, wenn auch verwikelten Tatsachen ausdrücken.
(W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 137.)

Neuere Richtungen und prinzipielle Gegensätze in der Kunstforschung.

Die Bearbeitung der methodischen Prinzipien einer neuen Wissenschaft pflegt erst nach einem längeren Zeitraum reiner Tatsachenforschung einzusetzen. Erst die Beobachtung, daß sich die Fragestellungen den Tatbeständen gegenüber wiederholen, führt zur Aufstellung von Leitbegriffen und Formeln, mit denen sich die gesetzmäßigen Beziehungen der Erscheinungen ausdrücken lassen. Dann aber erwacht angesichts der Gefahr des aneinander Vorbeiredens auch der Drang nach Besinnung und Verständigung über das Begriffliche, zumal in den Geisteswissenschaften, für die sich noch keine allgemeingültigen Grundgesetze, wie der Satz von der Erhaltung der Energie in der Naturwissenschaft, haben aufstellen lassen. Diesen gesunden Entwicklungsgang, aber auch dieses wachsende Bedürfnis läßt heute die Kunstwissenschaft — gemeint ist hier die Wissenschaft von der bildenden Kunst allein im Unterschiede von der allgemeinen Kunstwissenschaft — erkennen. Den Bemühungen, die innere Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens theoretisch zu ergründen, von denen mehrere Werke der letzten anderthalb Jahrzehnte zeugen [1]), sind neuerdings zwei Versuche gefolgt, welche die Begriffsbildung der kunstgeschichtlichen Methode fördern wollen. Der Wiener Kunsthistoriker H. Tietze hat 1913 den ersten Versuch einer systematischen Begründung der »Methode der Kunstgeschichte« unternommen [2]). Das vorige Jahr aber

[1]) L. Volkmann, Die Grenzen der Künste, Leipzig 1903, der mit selbständigem Urteil die Lehren von Ad. Hildebrand und Schmarsows theoretische Arbeiten verwertet hat; H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig und Berlin 1908 und 1911², fußt einseitig auf den ersteren und sucht sie erkenntnistheoretisch zu befestigen (vgl. die Besprechung von E. v. d. Bercken, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1909, IV, S. 129 ff.); W. Waetzoldt, Einführung in die bildende Kunst, Berlin 1912, läßt einen bestimmten systematischen Standpunkt vermissen.

[2]) H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.

brachte die lang erhoffte Zusammenfassung der Gesichtspunkte, von denen Wölfflin in seiner Betrachtung von Kunst und Künstlern ausgeht, — wenngleich in einer unerwarteten Beschränkung [1]). Ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen von Tietzes Buch habe auch ich eine Reihe von Leitbegriffen über Wesen und Entfaltung der Darstellungsformen in den bildenden Künsten, wie ich sie zuletzt in einer Vorlesung im Wintersemester 1912/13 entwickelt hatte, auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vorgetragen [2]). Das erregt in mir den lebhaften Wunsch, aber auch das besondere Gefühl der Verpflichtung, mich mit der Gedankenarbeit der vorgenannten beiden Forscher eingehend auseinanderzusetzen. Wenn ich nicht anders kann, als den eigenen Maßstab an sie zu legen, so bringe ich doch den ehrlichen Willen zur Verständigung mit, der bereit ist, fruchtbarere Begriffsbestimmungen und ihre sprachliche Bezeichnung zum Ersatz meiner unvollkommeneren dankbar anzunehmen, — vorausgesetzt, daß sie sich den für mich maßgebenden Gesichtspunkten fügen. Klärung und Ergänzung der eigenen Anschauungen scheint die Auseinandersetzung mit beiden Fachgenossen schon deshalb zu versprechen, weil sie von grundverschiedenen Standpunkten ausgegangen sind und so den sprechenden Beweis liefern, wie weit die Richtungen innerhalb des gemeinsamen Forschungsgebiets sich bereits getrennt haben. Gleichwohl bezeichnen sie noch nicht einmal die äußersten Gegensätze der heutigen Zeitlage unserer Wissenschaft, hält doch der eine wie der andere an dem Begriff der Kunstgeschichte als Wegweiser nach ihrem Endziel fest, während die ihrer Anknüpfung an die allgemeine Kunstwissenschaft zustrebenden Forscher, denen ich mich zuzählen darf, ihn dem umfassenderen einer Kunstwissenschaft (im engeren Sinne) unterordnen wollen.

Begründung der kunstgeschichtlichen Methode durch H. Tietze.

In dem Oberbegriff der Kunstgeschichte legt Tietze den Nachdruck auf den zweiten Teil des Wortes, getreu der Grundrichtung der Wiener Schule, in der die Kunstforschung von jeher in besonders engem Zusammenhange mit der Geschichtswissenschaft betrieben worden ist. Er sucht ihm eine schärfere Ausprägung zu geben, indem er der ersteren die Aufgabe einer »genetischen Kunstgeschichte« stellt. Diese soll darin bestehen, die einzelnen Tatsachen, d. h. die Kunstwerke, einem allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange einzureihen. Ihn zu erfassen, dient der von Alois Riegl aufgestellte Be-

[1]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

[2]) O. Wulff, Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten. Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 7.—9. Oktober 1913, herausgegeben vom Ortsausschuß, Stuttgart 1914, S. 330 ff.

griff des »Kunstwollens«. Tietze unterwirft jedoch diesen einer vollkommenen Umdeutung[1]). Das Kunstwollen bedeutet danach nicht, was es bei Riegl fraglos bezeichnen sollte, — den mehr oder weniger bewußten allgemeinen Gestaltungstrieb einer Zeit, dessen Vorhandensein überhaupt angezweifelt wird. Es ist vielmehr eine reine Abstraktion, die erst aus der rückschauenden Betrachtung ihres gesamten Kunstschaffens gewonnen wird, da zwischen den gesonderten Schöpfungen des letzteren nur eine psychische, für uns im Einzelfalle selten greifbare Verknüpfung sich spinnt. Sie entsteht dadurch, daß die von keiner bestimmten Absicht geleitete Phantasietätigkeit des schaffenden Künstlers durch die Anschauung älterer Kunstwerke beeinflußt wird. Die tatsächlichen Abhängigkeitsverhältnisse in dem erhaltenen lückenhaften Denkmälerbestande nachzuweisen, fehlt uns jedoch jedes untrügliche Mittel. So vermögen wir uns nur unter der nachträglichen Fiktion künstlerischer Absichten und Problemstellungen klar zu machen, wie die Erzeugnisse der einzelnen Schöpfungsakte durch die allgemeine Anschauungsweise der Zeit bedingt sind. Und nur »die Frage der Abfolge der Erscheinungen« und des chronologischen, »kausal zusammenhängenden Wachstums der Kunst geht unmittelbar in die Kunstgeschichte ein«. Daß in dieser weitgehenden Skepsis der dehnbare Begriff des Kunstwollens gänzlich zu zerfließen droht, ist schon von Schmarsow geltend gemacht worden[2]). Wir werden später darüber abzurechnen haben. Verwunderlich aber bleibt es auch von jenem Standpunkt, daß Tietze die ästhetische Würdigung des Kunstwerks von der eigentlichen Aufgabe der Kunstgeschichte ausschließt, in der sie dem Namen zum Trotz bisher den breitesten Raum eingenommen hat. Daß sie gar nicht zu umgehen ist, ja daß das ästhetische Werturteil sogar den Ausgangspunkt der Arbeit des Kunstforschers bildet, leugnet er zwar nicht, lehnt aber dennoch jede Mitarbeit der Ästhetik grundsätzlich ab. Dafür will er dieser allein die Erforschung der inneren Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens überlassen wissen[3]). Der Kunsthistoriker hätte sich demnach wohl mit ihren Ergebnissen bekannt zu machen, sein Urteil soll sich nicht etwa auf subjektiven oder von allen Seiten zusammengelesenen Begriffen aufbauen, an der Ableitung kunstwissenschaftlicher (beziehungsweise ästhetischer) Begriffe aber hätte er keinen Anteil zu nehmen und sich auch vor Vermengung seiner Betrachtungsweise mit der systematischen zu hüten. Daß so strenge Scheidung der Aufgaben undurchführbar und unfruchtbar

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 42 ff. u. S. 120 ff. u. a. m.

[2]) A. Schmarsow, *Pro domo* eines Kunsthistorikers, Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 16, Sp. 972.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 107 ff.

wäre, habe ich schon bei früherer Gelegenheit hervorgehoben [1]. Tietze legt freilich den ästhetischen Maßstäben im Grunde keine große Bedeutung bei, sondern glaubt dafür in dem vertrauten Verhältnis des Forschers zum lebendigen Kunstwollen der Gegenwart Ersatz zu finden. Da aber das Kunstwollen einer fortgesetzten Wandlung unterliegt, so versteht jede Zeit nur ein dem ihrigen gleichartiges Kunstwollen vollkommen. — Und mit dieser skeptischen Feststellung des Wertes kunstgeschichtlicher Urteilsbildung sollen wir uns abfinden? Gewiß, — sie wird vom künstlerischen Zeitgeschmack sehr stark beeinflußt, wie Tietze überzeugend nachweist. Allein es hieße an der Wissenschaft verzweifeln, wenn man ihr die Fähigkeit abspricht, bleibende Wahrheitswerte zu erarbeiten. Eine gewisse Bewegungsfreiheit des kritisch geschulten Kunsturteils ergibt sich schon aus der Tatsache, daß jederzeit innerhalb des Kunstwollens selbst Gegensätze bestehen, zwischen denen die ästhetische Kritik mehr oder weniger zu vermitteln sucht, — wozu doch einige Objektivität gehört. Die Wissenschaft vollends bildet feste Maßstäbe aus, indem sie den Grundgesetzen des menschlichen Kunstschaffens nachgräbt, von dessen Möglichkeiten jede Zeit immer nur einen Teil verwirklicht. Aus der Überschau über die gesamte Kunstentwicklung vermag sie allgemeingültige Voraussetzungen zu gewinnen. So wird auch die Kunstgeschichte oder zum mindesten die Kunstwissenschaft zu systematischer Begriffsbildung gedrängt. Ist doch ohne eine solche nicht einmal die theoretische Abgrenzung des Stoffgebiets möglich [2], das die in den Entwicklungsgang einzureihenden Gegenstände hergeben soll. So behilft sich denn Tietze mit einer grob empirischen, die Grenzen der Kunst allzu weit hinausrückenden Wesensbestimmung, wenn er prinzipiell alle von Menschenhand gestalteten Dinge in den Kreis der Betrachtung ziehen zu dürfen glaubt, und mit ihrer Einteilung nach den hergebrachten technischen Kategorien der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes. Die aus solcher Weite des Gesichtspunktes zuströmende Überfülle des Stoffes aber will er mit Hilfe eines Ökonomieprinzips beschränken, nach dem die vorwiegend dem außerästhetischen Lebenszweck dienenden menschlichen Erzeugnisse, nur so weit sie einen mangelhaften Bestand höherer künstlerischer Schöp-

---

[1] O. Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1915, X, S. 558 ff.

[2] Vgl. (auch) die einschneidende Widerlegung, die M. Dessoir, Allgemeine Kunstwissenschaft. Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 44, Sp. 2411, dem gleichfalls ablehnenden Standpunkt von M. Dvořak, Über die wichtigsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, Die Geisteswissenschaften 1913/14, I, Nr. 34, S. 932 ff. hat zuteil werden lassen.

fungen zu ergänzen vermögen, Berücksichtigung verdienen. Nicht genug, daß damit doch der ästhetische Wert als entscheidend anerkannt wird, soll jedoch unter den letzteren noch eine engere Auswahl nach Maßgabe ihrer erkennbaren extensiven Wirkung getroffen werden, wie sie in literarischen Zeugnissen und in der Nachahmung (beziehungsweise dem Einfluß) in späteren Kunstwerken zutage tritt. Trotz der für uns bestehenden Unsicherheit, diesen Einfluß im einzelnen zu erkennen (siehe oben S. 3)? — Die Folge wäre dann, daß die Masse aller minderwertigen Arbeiten ausgeschieden würde, — eine sehr bedenkliche Folge, und zwar weniger vom Standpunkt ästhetischer Betrachtungsweise als gerade für die Erkenntnis geschichtlicher und geographischer Zusammenhänge der Entwicklung.

Daß Tietze bei der Begründung der kunstgeschichtlichen Methode ohne Aufstellung systematischer Begriffe auskommen zu können glaubt, erklärt sich aus seiner bis zur Mißdeutung der Voraussetzungen einseitig historischen Auffassung. Indem er der Kunstgeschichte nur die Aufgabe einer genetischen Reihenbildung zuweist, gelangt er dazu, sie der reinen Tatsachenforschung gleichzusetzen, wie sie die Geschichtswissenschaft darstellt. Wie für die letztere, so soll auch für sie die Einmaligkeit jeder Tatsache ausschlaggebend sein. Das heißt denn doch den Sachverhalt gründlich verkennen. Den Unterschied, daß das Kunstwerk als kunstgeschichtliche Tatsache bestehen bleibt, während der historische Vorgang erst aus den Quellen sozusagen wiederhergestellt werden muß, vermag Tietze zwar nicht zu bestreiten, er weiß ihn jedoch mittels eines — selbstverständlich gutgläubigen! — Trugschlusses aus dem Wege zu räumen. Für die Kunstgeschichte sinkt angeblich die Bedeutung des einzelnen Kunstwerks auf den Wert eines bloßen Zeugnisses oder einer Quelle herab, deren Sinn sich uns erst durch seine Einordnung in den genetischen Zusammenhang des Kunstwollens ganz erschließt. Zum Verständnis dieser Kausalbeziehungen aber (siehe oben S. 3) bedarf es für Tietze keiner ästhetischen oder gar psychologischen Begriffe. Die Kunstgeschichte wird vielmehr im wesentlichen die Methode der Geschichtsforschung übernehmen können [1]). Der unanfechtbaren Forderung, daß sich jede wissenschaftliche Methode aus dem Wesen der einschlägigen Forschungsobjekte ergeben muß [2]), glauben die Vertreter der Wiener Schule damit offenbar gerecht zu werden. Der Gegensatz der Anschauungen spitzt sich also auf die Frage der Vergleichbarkeit des Kunstwerks mit dem historischen Vorgang zu. Und hier liegt in der Tat der Grundirrtum der rein histori-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 120 ff. u. S. 175/6; Dvořak, a. a. O. Nr. 35, S. 959.

[2]) Wulff, a. a. O. S. 559; vgl. dazu E. Mach, Erkenntnis und Irrtum. Leipzig 1905, S. 162 und S. 282.

schen Forschungsrichtung. Zweifellos geht jedes Kunstwerk aus einer individuellen Tat hervor, aber es ist zugleich ein schöpferisches Erzeugnis, hinter dem ganz andere Kräfte stehen als hinter einem geschichtlichen Ereignis. Dieses stellt die Wirkung der mannigfaltigsten, selten vollständig zu übersehenden Ursachen dar. Jenes entsteht aus der Betätigung sich ihrer Natur nach gleichbleibender, wenn auch verschieden entwickelter, seelischer Fähigkeiten und Triebe, — während andere Ursachen höchstens einen gewissen Nebeneinfluß darauf ausüben. Die einheitliche psychophysische Organisation des Menschen bildet den gemeinsamen Wurzelboden aller Kunst und eine besondere Seite seiner Sinnesbegabung denjenigen der bildenden Kunst und schlägt für uns die Brücke eines unmittelbaren Verstehens der Kunstschöpfungen vergangener Zeiten, wenn auch ein beträchtlicher Rest der Absichten des Künstlers und seiner Zeit uns ohne kunstgeschichtliche Erklärung darin verborgen bleiben würde. Und auf derselben Voraussetzung beruhen auch alle Abhängigkeiten und Wechselbeziehungen, durch die die Kunstwerke aus ihrer Vereinzelung in jenen ununterbrochenen genetischen Zusammenhang eingehen, den Tietze unter dem Begriff des Kunstwollens versteht. Die individuelle Leistung innerhalb des Kunstschaffens aber erscheint demzufolge viel eindeutiger von der Gesellschaftspsyche bedingt als irgend ein geschichtlicher Vorgang politischer oder wirtschaftlicher Art. Vielmehr reiht sich das Kunstwerk und die Kunst den Gebilden an, welche ihren Ursprung dem seelischen Gemeinschaftsleben verdanken, — der Sprache, Mythologie und Sitte, und die Gesichtspunkte der Völkerpsychologie, die es eben mit deren Erforschung zu tun hat, gewinnen für sie größere Bedeutung als die Prinzipien der Geschichtswissenschaft. Auch Tietze ist es nicht entgangen, daß die Kunstentwicklung mit der Sprachentwicklung manche unverkennbaren Analogien aufweist. Weiter unten wird näher zu erörtern sein, ob sich nicht dieser Erkenntnis fruchtbarere Folgerungen hätten abgewinnen lassen, als uns bei ihm in gelegentlichen Hinweisen auf die »Prinzipien der Sprachwissenschaft« (H. Paul) geboten werden. Hier in der allgemeinen Kritik seines Standpunktes genügt es, festzustellen, daß auch der umgebogene Begriff des Kunstwollens über die rein historische Methode hinausweist. Lassen wir in den Geisteswissenschaften die strenge Scheidung in Tatsachenforschung und Geisteswissenschaften gelten, wie sie heute weitgehende Anerkennung gefunden hat, so ist es nicht zulässig, mit Tietze die Kunstgeschichte ganz der ersten Gruppe zuzuweisen. Denn sie berührt sich zu eng mit der Sprachforschung, deren Zugehörigkeit zur zweiten Gattung nicht in Frage gestellt werden kann, obgleich sie ebenfalls die Geschichte der Sprache mit einschließt.

Ihre Aufgabe erweitert sich vielmehr aus innerer Notwendigkeit so sehr, daß nur noch die Bezeichnung als Kunstwissenschaft den gesamten Umfang derselben decken kann.

Die Aufgabe der Kunstgeschichte von Wölfflin auf unzureichender psychologischer Grundlage bestimmt.

Will Tietze die kunstgeschichtliche Arbeit auf die Erforschung der äußeren genetischen Zusammenhänge beschränkt wissen, so stoßen wir bei Wölfflin schon in der Einleitung auf den Satz: »das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser optischen Schichten muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden«. Es sind Gedanken Konrad Fiedlers, die hier weiter wirken. Im Schlußkapitel wird dann anerkannt, was oben gegen die Gleichsetzung der künstlerischen Schöpfung mit dem historischen Vorgang eingewandt wurde. »Die menschliche Vorstellungskraft wird immer ihre Organisation und ihre Entwicklungsmöglichkeiten in der Kunstgeschichte geltend machen.« — »Zweifellos sind gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet.« — »Ob und wie sie zur Entfaltung kommen, hängt von äußeren Umständen ab [1].« — Die einmaligen Tatsachen der Kunstgeschichte gewinnen demnach erst durch ihre Beziehung auf jene Entwicklungsmöglichkeiten ihren genetischen Zusammenhang. So stehen wir mit Wölfflin prinzipiell auf dem gleichen Boden, und mit einem gewissen, später zu erläuternden Vorbehalt kann ich auch seinem Satze beipflichten, der die allgemeine Entwicklungsrichtung der Anschauungsformen als eindeutig bestimmt hinstellt: »So gibt es in der psychologischen Natur des Menschen gewisse Entwicklungsmöglichkeiten, die man im selben Sinne wie das physiologische Wachstum als gesetzliche bezeichnen kann.« Diese »innere optische Entwicklung« in der Geschichte des abendländischen Sehens »herauszuholen«, ist Wölfflins Ziel, aber nicht in ihrem gesamten Ablauf, sondern im wesentlichen nur innerhalb der neueren Kunst für die beiden Hochrenaissance und Barock genannten, in vollem Gegensatz zueinander stehenden Stilphasen. Die hier zutage tretende Stilwandlung, als deren Ergebnis von anderer Seite »die Entstehung des optischen Weltbildes« — ich würde lieber des »malerischen« sagen — bezeichnet worden ist, soll dadurch ihre Erklärung finden, daß es gelingen müsse, »eine untere Schicht von Begriffen aufzudecken, die sich auf die Darstellungs- (beziehungsweise Anschauungs-) formen beziehen« und nicht auf den Ausdruck des Dargestellten oder die künstlerische Leistung. Wölfflin glaubt, diese Entwicklung in fünf Begriffspaaren erfassen oder die letzteren dieser Entwicklung abgewinnen zu können, denn das systematische Ergebnis ist ihm zum mindesten ebenso wichtig wie das genetische. Er verzichtet ausdrück-

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 11/12 u. S. 241.

lich darauf, einen Oberbegriff aufzustellen, aus dem sie deduktiv zu entwickeln wären, spricht ihnen vielmehr nur eine »gleichlautende Tendenz« zu. Er beschreitet also den Weg empirischer Ableitung der Begriffe aus dem anschaulichen Tatbestande, wie ihn besonders der von ihm rühmend erwähnte, vorzeitig dahingegangene Alois Riegl verfolgt hat. Daß auch die kunstwissenschaftlichen und nicht nur die »kunstgeschichtliche« Begriffsbildung damit anzufangen hat, wird von Kunstforschern wohl allgemein eingeräumt werden. Allein woher sollen die so gewonnenen Begriffe ihre Allgemeingültigkeit bekommen? Und Wölfflin glaubt doch, daß die seinigen sich auch für andere Entwicklungsphasen der Kunst »brauchbar erweisen« müßten. Ein solcher Anspruch kann nur durch zwei Beweismittel erhärtet werden: durch Aufdeckung derselben Anschauungsformen in einer stilgeschichtlichen Parallele, d. h. durch vergleichende Betrachtung oder durch Zurückführung derselben auf ihre psychologischen Wurzeln[1]). Nichts von dem bringt Wölfflin zur Anwendung. Die letzte Entscheidung fällt dem zweiten Kriterium zu, aber das erste würde wenigstens die Voraussetzung bestätigen, daß ein gleichartiger psychischer Akt hier und dort vorliegt. Wölfflins Begriffen hingegen fehlt durchaus die Anknüpfung an die Erkenntnisse der neueren Psychologie, sowohl der experimentellen wie auch der rein deskriptiv analytischen, obgleich er öfters von psychologischer Gesetzlichkeit spricht (siehe oben S. 7). Die Fühlung mit ihr, die er im Anfange seiner Forschertätigkeit suchte[2]), hat er in der Folge mehr und mehr aufgegeben. Ein abschließendes Urteil über den Wert seiner theoretischen Denkarbeit aber kann sich nur aus der Nachprüfung von dieser Seite her ergeben. Denn wenn wir uns auf das empirische Verfahren beschränken wollten, so entsteht die Gefahr, daß wir wieder nur zu einer Scheinwissenschaft von Begriffen gelangen, der die historische Richtung entronnen zu sein glaubte, seit sie sich von der spekulativen Ästhetik losgesagt hat. Darin sind wir nun doch mit Wölfflin einig, daß es nicht auf die Begriffe, sondern auf die Phänomene ankommt, die sie decken sollen. Und theoretisch wird niemand bestreiten, daß die Kausalgesetze aller menschlichen Geistestätigkeit zumal einer solchen, die auf der Betätigung der Sinnesbegabung beruht, letzten Endes eben nur aus unserer psychophysischen Organisation herrühren können. Was heute nur als Prinzip anerkannt wird, muß aber mehr und mehr zur Forderung des Tages erhoben werden. Ohne ihr zu genügen, kann eine wirklich fruchtbare systematische Arbeit in der Kunstwissenschaft nicht mehr durch-

[1]) Die Forderung dieser doppelten Begründung habe ich schon in meinem Kongreßvortrag, a. a. O. S. 331, ausgesprochen.

[2]) Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886.

geführt werden, wenn auch erst eine kommende Generation dem Erfordernis völliger Vertrautheit mit der Psychologie ganz gerecht werden wird. Begriffe, denen die klare psychologische Bestimmung fehlt, werden nur allzuleicht zu »Greifzangen«, und um so leichter, je größer die Autorität der Forschers und Lehrers ist, der sie aufstellt, — eine Befürchtung, die mit Recht den Wölfflinschen Grundbegriffen gegenüber schon ausgesprochen worden ist[1]). Und selbst in der Wiener Schule ist bereits vor Jahr und Tag eine leider allzu früh verstummte Stimme für die Aufnahme der psychologischen Analyse in die kunstgeschichtliche Methode laut geworden[2]). Wölfflin nimmt das Recht in Anspruch, seinen eigenen Weg zu gehen, denn »die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft hat mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten«, und »die Begriffe (mit denen die Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden sollen) haben sich (innerhalb unserer Generation) weniger verändert (als die stoffliche Grundlage)«. Allein wie liegen die Dinge in Wahrheit? Die spekulative Ästhetik leitete ihre Kategorien für die nach Darstellungsmitteln und Technik gesonderten Künste teils von den Oberbegriffen des Schönen, Erhabenen und anderen mehr, teils von Allgemeinbegriffen ihres Darstellungsgehalts und Formprinzips ab. Diese deduktive Begriffsbildung ist von der wissenschaftlichen Kunstforschung längst verlassen worden, und wenn auch die Begriffe des Plastischen, des Malerischen usw. festgehalten wurden, so haben doch Kunsthistoriker wie Riegl und besonders Schmarsow früh genug begonnen, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen und die althergebrachten durch neue, aus der empirischen Betrachtung gewonnene Begriffe zu ergänzen[3]). Auch hat Schmarsow die von Künstlern kommenden Anregungen, vor allem Adolf Hildebrands Gedanken, von Anfang an für die Theorie der bildenden Kunst kritisch zu verarbeiten gesucht und die Ergebnisse langjähriger Denkarbeit, wie Wölfflin selbst anerkennt, »zum System gefügt«. Nichtsdestoweniger weicht der Letztgenannte der Auseinandersetzung mit ihm und anderen Forschern aus, weil sie ein ganzes Buch füllen würde. Er unternimmt es, unbekümmert um die bisherigen, neue Leitbegriffe aufzustellen, denen er eine umfassendere Bedeutung beilegt.

---

[1]) Vgl. die Anzeige der »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« von M. Friedländer, Monatshefte f. Kunstwissensch. 1916, S. 189.

[2]) W. Kallab in der Besprechung von H. Spitzer, Herm. Hettners kunstphilos. Anfänge, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1904, I, Nr. 3, S. 93.

[3]) Die Einführung der Begriffe »optisch« und »haptisch« (beziehungsweise »taktisch«) in die Stilanalyse z. B. ist Schmarsow und Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, Wien 1899, I, S. 20 ff., zu verdanken; vgl. dazu schon Schmarsow, Beitr. z. Ästh. d. bild. Kunst III, S. 66 und Grundbegriffe d. Kunstwiss., Leipzig u. Berlin 1905, S. 6 ff.

Das optische Schema, das in ihnen seinen Ausdruck findet, soll in gleichem Maße bedingend für die darstellenden Künste wie für die Architektur und Dekoration sein. Allein es fragt sich doch, ob nicht auch den vorhandenen Kategorien nach der Begriffserweiterung, die sie durch die vorgenannten Forscher erfahren haben, schon solche übergreifende Geltung zuerkannt werden muß. Daß Wölfflin »polemische Absichten fern liegen«, ist ganz belanglos. Wer die Forschung um neue Ergebnisse bereichern will, dem liegt zum mindesten an den Punkten, wo sein System sich mit einem anderen berührt, die Pflicht »der Prüfung aller redlichen Versuche zur Förderung unserer Wissenschaft« ob, sei es auch nur in einem kritischen Anhang. Dieser an Tietze gerichteten Forderung Schmarsows[1]) durfte sich Wölfflin um so weniger entziehen, als er mit uns prinzipiell auf demselben Boden steht und nicht wie Tietze diese Fragen prinzipiell von der kunstgeschichtlichen Methode ausschließt. Führt er doch unter seinen Begriffspaaren selbst noch einzelne Kategorien wie »Malerisch« und «Tektonisch« mit. Versteht er sie aber in abweichendem Sinne, so war die Unhaltbarkeit der früheren oder anderer zeitgenössischer Begriffsbestimmungen zu erweisen. Dazu kommt, daß wir bei ihm außer den fünfmal zwei Grundbegriffen noch ein paar Allgemeinbegriffen begegnen, die er zum Teil in einem etwas unbestimmten, zum Teil in einem von dem bisherigen ganz verschiedenen Sinn anwendet, ohne diesen schärfer zu begrenzen (siehe unten). Wölfflin scheut den literarischen Ballast. Das macht seine Bücher für weitere Kreise zweifellos viel genußreicher, aber das ist ein mehr künstlerisches als wissenschaftliches Verfahren. Das Versäumnis Schmarsow gegenüber wiegt besonders schwer, — denn auf ihn trifft es nicht zu, daß »die Begriffsbildung der Kunstwissenschaft hinter der Tatsachenforschung zurückgeblieben« sei. In einer Zeit, die der letzteren, gewiß aus dringendem Bedürfnis, aber doch mit unglaublicher Einseitigkeit zugewandt blieb, hat Schmarsow Hand in Hand mit rein historischer Arbeit die Fortbildung der »begrifflichen Werkzeuge« gefördert und dabei fortgesetzt die Verständigung mit der Psychologie gesucht. Mit viel größerem Recht kann man daher heute sagen, daß die vorherrschende Richtung in der Kunstgeschichte es nicht verstanden oder versäumt hat, seine Gedanken aufzunehmen und zu verwerten, deren Bedeutung nur bei Psychologen und Ästhetikern volle Würdigung gefunden hat.

Verfolg und Maßstab der anzustellenden Nachprüfung.

Weg und Ziel der eingehenden Auseinandersetzung mit beiden vorgenannten Forschern ist uns durch die einleitende allgemeine Kritik

[1]) Schmarsow, *Pro domo* usw. Sp. 968.

ihres Standpunktes bezeichnet. Ohne Frage haben wir mit Wölfflins »Grundbegriffen« anzufangen. Daß er sie »kunstgeschichtliche« nennt, kann uns darin nicht irre machen. In ihrer Anwendung auf die »innere« genetische Stilentwicklung, zumal einer besonderen Phase der neueren Kunstgeschichte, liegt ein gewisses Anrecht auf diese Benennung. Wenn sie aber Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfen — und das trifft bei einigen von ihnen zweifellos zu — demnach zeitlose, durch die sich gleichbleibende psychophysische Organisation des Menschen bedingte gesetzmäßige Voraussetzungen allen Kunstschaffens bezeichnen, so erscheint es mir folgerichtiger, sie »kunstwissenschaftliche Grundbegriffe« zu nennen. Nicht sowohl die Abneigung gegen einen schon von anderer Seite gebrauchten Titel kann Wölfflin bestimmt haben, den engeren Sinn im Ausdruck hervorzuheben, als seine Gesamtauffassung. Der »Kunstgeschichte« einen neuen vertieften Sinn zu geben, ist offensichtlich sein Bestreben, — vor der Erweiterung des Gesamtbegriffs zu dem umfassenderen der »Kunstwissenschaft« schreckt auch er zurück. Angesichts seiner rein systematischen und keineswegs genetischen Betrachtungsweise kann ich freilich darin nur ein Stehenbleiben auf halbem Wege erkennen und den letzten Grund dafür in einer gewissen Ratlosigkeit, die Fülle der Erscheinungen einem anderen System als der vergleichenden Stilkunde unterzuordnen. Mit empirisch abgeleiteten Begriffen und Abstraktionen läßt sich in der Tat weder die Frage nach den Wurzeln des Kunstschaffens noch die nach den treibenden Kräften der Entwicklung wirklich klären. So ist mir aus dem Wunsche der Verständigung mit den von verschiedenen Gesichtspunkten beherrschten Beiträgen Wölfflins und Tietzes zur Prinzipienlehre unserer Wissenschaft die willkommene Pflicht erwachsen, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen und meinen Versuch, die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe zu den Ergebnissen der neueren Psychologie in Beziehung zu setzen, der unter dem knappen Zeitmaß eines Kongreßvortrages auf Andeutungen beschränkt bleiben mußte, in wesentlichen Punkten durch einige Ausführungen zu ergänzen. Im zweiten Teil dieser Abhandlung, der es mit Tietze zu tun haben wird, sollen dann vor allem diejenigen Begriffe erörtert werden, die mit besserem Recht als »kunstgeschichtliche« im engeren Sinne angesprochen werden können. Die Gliederung des Gedankenganges wird so dem Zusammenhange von den Oberstufen der systematischen Kunstwissenschaft bis zum Unterbau der empirischen Tatsachenforschung der Kunstgeschichte folgen können. Um mich aber nicht eines rein subjektiven Maßstabes zu bedienen, wenn auch die letzte Entscheidung für jeden nur durch die Nachprüfung an diesem getroffen werden kann, und um mich nicht des

gleichen Versäumnisses schuldig zu machen, dessen ich die Fachgenossen zeihe, — sollen meine Aufstellungen hier im Verein mit einem vergleichenden Rückblick auf Schmarsows Grundanschauungen entwickelt werden. Weisen doch diese und selbst manche seiner einzelnen Begriffsbestimmungen schon in die gleiche Richtung. Jedenfalls aber glaube ich auch heute noch der Kunstwissenschaft einen sehr nützlichen Dienst zu leisten, wenn ich sie zuvor auf einen möglichst kurzen und faßlichen Ausdruck bringe. Für die Wissenschaft gilt so gut wie für die Kunst das Gesetz der Kontinuität, das nicht ungestraft, d. h. hier nicht ohne Einbuße schon erarbeiteter wertvoller Erkenntnis, verletzt wird.

Schmarsows Grundlegung der systematischen Kunstwissenschaft.

Das System der Künste ist von Schmarsow auf wenige einfache Grundgedanken aufgebaut worden, die in einem beherrschenden Gesichtspunkt gipfeln. Dieser einheitliche Gedankengang durchzieht alle seine theoretischen Schriften [1]). Er entwickelt ihn aus dem Allgemeinbegriff der Kunst, in der er die »schöpferische Auseinandersetzung« des Menschen mit der Umwelt erkennt. Von dem Menschen als Subjekt (und Objekt) nimmt diese demnach ihren Ausgang [2]). Ausdruckstätigkeit bildet den Urquell allen Kunstschaffens. In der menschlichen Organisation selbst aber liegt die Grundbedingung, daß es sich von jeher nach ihrer doppelten Auffassungsform, der zeitlichen und der räumlichen, in zwei getrennte, wenngleich nicht jedes Zusammenhanges entbehrende Reiche scheidet; der musischen Künste auf der einen und der bildenden auf der anderen Seite, von denen das eine vorwiegend der Offenbarung der Innenwelt unserer Vorstellungen und Gefühle in sukzessiver, das andere der Spiegelung der Außenwelt in simultaner Anschauung dient.

Die Ausdruckstätigkeit wird hier wie dort durch den Rhythmus geregelt, den Schmarsow als allgemeines Lebensprinzip, gleichsam als »Hausgesetz« unseres psychophysischen Organismus ansieht. Sie besteht gewissermaßen schon mehr oder weniger in rhythmischer Betätigung. Denn auch die sogenannten ästhetischen Elementargefühle des Rhythmus, der Proportion und Symmetrie wurzeln — das ist die

---

[1]) Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1896/7 und 1899, I—III; Schmarsow, Grundbegr. d. Kunstwiss., Berlin u. Leipzig 1905; Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bild. Künsten, Leipzig 1903; Schmarsow, Völkerpsychologie und Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1907, II, S. 305 ff. u. S. 469 ff.; Schmarsow, Anfangsgründe jeder Ornamentik, ebenda 1910, V, S. 321 ff.; vgl. im einzelnen auch das Sachregister der Erläuterungen zu Lessings Laokoon, Leipzig 1907. R. Hamanns Ber. im Archiv f. Kulturgesch. 1910, VIII, S. 488 ff. erschöpft nicht das Wesentliche (siehe unten).

[2]) Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 19 ff., sowie Grundbegr. usw. S. 30 ff. und in kurzer Zusammenfassung Plastik, Malerei u. Reliefkunst, Beitr. usw. III, S. 218 ff. Von der Beziehung auf das Darstellungsobjekt ist im folgenden abzusehen.

zweite Folgerung, die Schmarsow aus der Grundvoraussetzung über den Ursprung des künstlerischen Schaffens zieht — in der Natur der menschlichen Psyche. Sie werden von Schmarsow einerseits aus den rhythmischen Lebensfunktionen (Herzschlag, Atmung, Gang), anderseits von dem bilateralen (symmetrischen) Bau des menschlichen Körpers abgeleitet. In einfühlender Zergliederung primitiver Schmuckformen und architektonischer Werke hat er wiederholt ihre künstlerische Entfaltung von der untersten zu höheren Stufen empor verfolgt [1]. Für die Raumkünste tritt als weitere Grundvoraussetzung aller bildnerischen oder baukünstlerischen Gestaltung die dreidimensionale Raumanschauung hinzu, die wiederum den Gegenstand einer seiner feinsinnigsten kunsttheoretischen Betrachtungen bildet [2]. Hier wird der enge Zusammenhang der einzelnen Dimensionen mit den allgemeinen körperlichen Lebensgefühlen des Menschen aufgedeckt, wie er auch im Sprachgebrauch seine Spiegelung findet: die Beziehung der Vertikale zum Gefühl der Selbstbehauptung und der Freiheit, der Horizontale zum Bewußtsein unserer körperlichen Ausdehnung und Berührung mit den Dingen der Außenwelt, der Tiefenachse zur Erfahrung aller räumlichen Fortbewegung und Ortsveränderung. Damit aber gewinnen diese Grundrichtungen schon die Bedeutung von Dominanten der Plastik, Malerei und Architektur in entsprechender Folge, — während ihre Verknüpfung und ihr ständiger Austausch in jeder Gattung das Maß ihrer Annäherung an das Wesen einer der Schwesterkünste bedingt. Zugleich werden die Dimensionalgefühle und die ästhetischen Elementargefühle paarweise zueinander in Beziehung gebracht: die Senkrechte zur Proportionalität, die Breitenachse zur Symmetrie, die Tiefenrichtung zum Rhythmus, — derart, daß die letzteren in jeder von den ersteren ihre vollkommenste Verwirklichung finden.

Aus dem Obersatz von der Bedingtheit des gesamten künstlerischen Schaffens durch die menschliche Organisation ergibt sich endlich bei Schmarsow für die Ästhetik der Raumkünste noch ein dritter Gesichtspunkt, der wiederum mit unserer dreidimensionalen Raumanschauung zusammenhängt, aber ihre Geltung im Bereich der bildenden Kunst erheblich einschränkt. Dieser Gedanke entspringt aus der Erkenntnis einer Doppelung unserer raumsinnlichen Auffassung der Umwelt, die einerseits auf den Sinnesempfindungen des Gesichts, anderseits auf denen des Tastsinns beruht. Die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Weltbilde muß deshalb eine verschiedene Richtung nehmen, je nachdem sie sich nur auf Grund rein optischer zweidimensionaler

[1] Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 111 ff. und Grundbegr. usw. S. 55 ff.

[2] Schmarsow, Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Ber. d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipzig 1896, S. 44 ff.

Anschauungsweise vollzieht oder der Gesichtssinn nur als Vermittler einer mit haptischen Eindrücken verknüpften kubischen Formvorstellung wirkt. Diese Unterscheidung fällt im wesentlichen mit dem Gegensatz fernsichtiger und nahsichtiger Betrachtung der Dinge zusammen, ein Gesichtspunkt, der auch von Riegl als bedeutsamer Faktor der Stilentwicklung in der Plastik zur Geltung gebracht worden ist [1]). Von Schmarsow ist sie unter der Anregung, aber in entschiedener Bekämpfung der Lehre Adolf Hildebrands durchgeführt worden, der die optische Anschauungsweise als die alleinberechtigte für die gesamte bildende Kunst hinstellt und daraus auch für die Rundplastik die bekannte Ansichtsforderung ableitet, nach der sich jedes Bildwerk dem Betrachter in einer einheitlichen Hauptansicht, dem sog. »Fernbild«, erschöpfend darstellen müsse. Schmarsow hingegen gelangt, indem er das fixierende und mit Blickbewegungen verbundene, gleichsam abtastende Sehen von dem akkommodationslosen Schauen mit parallelen Blickachsen als verschiedene Funktion des Sehorgans trennt, zur Scheidung des sog. »Tastraumes«, der sich zum »Gehraum« erweitert, und des jenseits der Akkommodationsgrenze liegenden »Sehraumes« [2]). Er erhält dadurch für jede der Künste ein besonderes Bereich mit eigener Gesetzmäßigkeit.

Die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung hat an psychologische Erkenntnisse anzuknüpfen.

Dieses ganze, hier in äußerster Vereinfachung wiedergegebene Gedankensystem gewinnt nun vor anderen neueren theoretischen Grundlegungen ein Vorzugsrecht auf das Vertrauen des psychologisch geschulten Forschers. Denn es hält sich gleich weit entfernt von abstrakter Begriffsbildung wie von rein empirischer Ableitung der Grundbegriffe. Vielmehr bietet es in seinem Angelpunkt, der in der menschlichen Organisation liegt, der Psychologie die Handhabe, um seine Folgerungen an ihren Erkenntnissen im einzelnen zu erhärten oder zu berichtigen. Dadurch vermögen wir sie erst zu klar erfaßten Prinzipien zu entwickeln. Diese Forderung aber erhebt sich, schon wenn man den Schmarsowschen Grundgedanken auch nur in dem Sinne anerkennt, daß die psychophysische Anlage des Künstlers innerhalb der allgemein menschlichen Natur einen nach gewissen Seiten der Sinnesbegabung bevorzugten, nicht jedoch von ihr wesensverschiedenen (oder gar pathologischen) Typus darstellt. Und die Psychologie bietet heute in der Tat eine beträchtliche Summe fruchtbarer Ergebnisse, welche sich für unsere Aufgabe verwerten lassen. So will ich hier versuchen, die Hauptrichtungen zu weisen, nach denen

---

[1]) Riegl, a. a. O. S. 20 ff. u. S. 67 ff.

[2]) Schmarsow, a. a. O. S. 54 ff. und Beitr. z. Ästhet. usw. III, S. 43 ff., S. 102 ff. u. S. 154 ff., sowie Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1914, IX, S. 66 ff. oder Ber. d. Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, S. 246 ff.

von den durch Schmarsow aufgestellten Gesichtspunkten zur zeitgenössischen psychologischen Forschung Brücken geschlagen werden können.

Ausdruckstätigkeit und Phantasieerlebnis als Triebkraft des Kunstschaffens.

Mit welchem Rechte, lautet die erste Frage, dürfen wir *Ausdruckstätigkeit* als ursprüngliche oder gar als bleibende Triebfeder des künstlerischen Schaffens ansehen? Über das Wesen und den Unterschied solcher Betätigung von anderen Arten menschlicher Tätigkeit belehrt uns zunächst die völkerpsychologische und soziologische Forschung[1]. Als ihr wesentliches Merkmal gilt, daß sie sich nicht wie die *Zwecktätigkeit*, auf die Erfüllung bestimmter, von der Außenwelt gestellter Forderungen richtet, sondern aus innerer Nötigung entspringt. Durch diesen starken inneren Antrieb unterscheidet sie sich auch von der dritten Grundform, — der *Spieltätigkeit*, welche in den Dienst einer selbstgestellten Aufgabe tritt und ihre Befriedigung mehr in der Betätigung selbst als in der Erreichung des Zieles findet. Man wird auch vom Standpunkt Schmarsows einräumen müssen, daß das künstlerische Schaffen auf seinen höheren Stufen in diesem Sinne jedenfalls nicht mehr den Charakter *reiner* Ausdruckstätigkeit behält, sondern eine mit bewußter Zwecktätigkeit, wie sie schon die Beherrschung jeder Technik erfordert, gemischte Tätigkeitsform darstellt. Zudem liegen in den primitiven Kulturen elementare Kunstäußerungen nebeneinander, die zum Teil eher den Spieltrieb, teilweise aber auch ein Ausdrucksbedürfnis zum Anlaß haben. Rechnen wir zu den ersteren den Zeitvertreib, dem einzelne Naturvölker in rhythmischen oder rein mechanischen Kritzeleien und Markierungen auf Felsen, Steinen oder Bäumen nachhängen, so dürfen wir in den malenden (beziehungsweise zeichnenden) und gestaltnachbildenden Gebärden der Primitiven die andere Art geistiger Einstellung erkennen[2]. Doch werden wir im ersteren Falle wohl den eigentlichen Anfang künstlerischer Tätigkeit erst da setzen dürfen, wo in das zufällig entstehende Gebilde der Hand eine gegenständliche Vorstellung, sei es Menschen- oder Tiergestalt, hineingesehen und dann das erstere bewußt vervollkommnet oder gar frei wiederholt wird. Dann aber fehlt auch jenem spielenden Schaffen ein begleitendes Ausdrucksverlangen so wenig wie eine gestaltende Ab-

---

[1] Vgl. besonders den klärenden Aufsatz von A. Vierkandt, Ausdrucks-, Spiel- und Zwecktätigkeit in ihrer Bedeutung für Volkstum und Kultur, Die Geisteswissenschaften 1913/4, I, Nr. 35, S. 955 ff. u. Nr. 36, S. 980 ff.; Wundt, Völkerpsychologie 3. Aufl., Leipzig 1911, I, 1, S. 92 ff.; Schmarsow, Unser Verhältnis usw. S. 25 ff., sowie Völkerpsychologie und Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 319 ff.

[2] Vgl. A. Vierkandt, Das Problem der Felszeichnungen und der Ursprung des Zeichnens, Archiv f. Anthropol. N. F., VII, S. 110 ff., sowie über den motorischen Charakter des spielenden Zeichnens Th. W. Danzel, Die Anfänge der Schrift, Leipzig 1912, S. 12 u. S. 70; Wundt, a. a. O. I, 1, S. 170 ff. unterscheidet bereits die beiden oben bezeichneten Arten naturnachahmender Gebärden.

sicht. Daraus erhellt, daß auch die einfachsten Erzeugnisse, die mit den Schöpfungen der hohen Kunst wesensverwandt erscheinen, ihre Entstehung einer gewissen Zielstrebigkeit verdanken, die nach dem Ausdruck eines inneren Bildes (beziehungsweise Erlebnisses) ringt. In dieser objektiven Zielsetzung liegt eben der Unterschied des künstlerischen Ausdrucksstrebens von dem gewöhnlichen durch ein beliebiges Gefühlserlebnis hervorgerufenen Ausdrucksverlangen, mit dem es im übrigen einen gleichartigen Ablauf zeigt. Denn es dient wie dieses zugleich der Entladung, Steigerung und allmählichen Beruhigung des Gefühls [1]. In den unentwickelten Anfängen seiner Betätigung findet es — und das gilt sowohl von den Künsten des Auges wie denen des Ohres — sein Genügen schon in der Befriedigung des Urhebers selbst als Betrachters oder Hörers. Wie bei jeder Ausdruckstätigkeit — die rein reflektorische der unwillkürlichen Gebärden oder Lautäußerungen ausgenommen — verknüpft sich aber alsbald auch mit der künstlerischen, zumal auf höheren Entwicklungsstufen, das Mitteilungsbedürfnis, — wodurch eben die Betätigung mehr und mehr den Charakter einer mit Zwecktätigkeit vereinigten Mischform annimmt. Es führt jedoch hier sogleich über die einmalige flüchtige Ausdrucksbewegung des Alltagslebens hinaus zu schöpferischer Wirkung. Geht doch die Darstellung des Gefühlserlebnisses höchstens in mimischen Tänzen der Naturvölker im gegebenen Augenblicke auf. Jede andere Betätigung des Kunsttriebes hingegen schlägt sich auch in den Zeitkünsten in bleibenden, d. h. auf Wiederholung berechneten Wort- oder Tonfolgen als primitive Dichtung oder Musik nieder. In dem Umstande aber, daß bei den bildenden Künsten die Darstellung von vornherein in die Herstellung eines auch im materiellen Sinne bleibenden Gebildes ausläuft, wird man kaum noch ein unterscheidendes Merkmal künstlerischer Ausdruckstätigkeit erblicken dürfen. Wir haben es vielmehr hier und dort nur mit einer durch die besondere Art der Sinnestätigkeit bedingten Verschiedenheit seiner Objektivierung zu tun.

Reproduktion als Grundlage der Phantasietätigkeit.

So hält Schmarsows Grundgedanke durchaus vor der soziologischen und psychologischen Nachprüfung stand, da er ja das künstlerische Ausdrucksverlangen schon als Antrieb zu »schöpferischer Auseinandersetzung« mit der Umwelt auffaßt. Wir dürfen ihn aber durch die engere Bestimmung ergänzen, daß sich dasselbe allemal auf die Vergegenwärtigung (Verdeutlichung) einer dem schaffenden Subjekt vorschwebenden Phantasievorstellung richtet. D a s P h a n t a s i e e r l e b n i s b i l d e t d e n A u s g a n g s p u n k t a l l e r m e n s c h l i c h e n K u n s t t ä t i g k e i t. Demnach hat die psychologische Analyse des künstleri-

---

[1]) E. Meumann, System der Ästhetik, Leipzig 1914, S. 52 ff.

schen Schaffens beim Begriff der Phantasie einzusetzen[1]), — der noch um die Wende des Jahrhunderts im gesamten Forschungsgebiet der Psychologie eines der dunkelsten Kapitel genannt werden konnte. Heute aber liegen die Voraussetzungen ungleich günstiger. Wir verdanken einer der jüngsten Richtungen der Seelenkunde, — der Psychologie des emotionalen Denkens, wichtige neue Aufschlüsse über das Wesen der Phantasietätigkeit[2]). Das Geheimnis, das dieses Reich des Geisteslebens früher umgab, hat sich gelichtet, und der vermeintliche Vorzug einer höheren Produktivität und Originalität, der ihm zuerkannt wurde, schwindet mehr oder weniger dahin. Die Phantasie kann nicht länger als ein besonderes Vermögen oder eine eigenartige Seelenkraft gelten. Vom psychologischen Standpunkt bedeutet sie vielmehr nichts anderes als ein logisch geregeltes synthetisches Arbeiten unseres Bewußtseins mit den sogenannten »Phantasievorstellungen«. Auf den letzteren allein beruht die Eigenart dieses ganzen Vorstellungsablaufs. Ihnen kommen nur als scheinbare Merkmale im Gegensatz zu den Wahrnehmungs- und Erinnerungsvorstellungen die Eigenschaften der Neuheit (Originalität) und Willkürlichkeit (Spontaneität) zu. Und doch entstammen sie so gut wie die letzteren der vorhergehenden inneren Erfahrung und bestehen wie sie aus reproduzierten Elementen, — nämlich aus früheren Vorstellungsdaten. Der psychische Akt der Reproduktion gewinnt für unser gesamtes Geistesleben noch umfassendere Bedeutung, nachdem durch die Psychologie des emotionalen Denkens festgestellt worden ist, daß er keineswegs, wie die ältere Assoziationslehre annahm, durchweg von bewußten Assoziationen ausgelöst wird, — sondern daß neben der Berührungs- und Ähnlichkeitsassoziation die sogenannten mittelbaren (zufälligen und unbewußten) und die Gefühlsassoziationen eine maßgebende Rolle dabei spielen. Die treibenden Kräfte der reproduktiven Vorgänge liegen bei den Phantasievorstellungen mehr auf der emotionalen Seite des psychischen Lebens. So erklärt es sich, daß die aus dem gesamten Bewußtseinszusammenhange gelösten Elemente — und das können sowohl reproduzierte Sinnesempfindungen als auch Vorstellungsdaten gegenständlicher oder begrifflicher Art sein — zu neuen, scheinbar völlig unvermittelt auftretenden Vorstellungen, d. h. eben zu Phantasievorstellungen, verschmelzen. Fehlt diesen auch das Gegenwärtigkeits- und das Er-

---

[1]) E. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 52 u. S. 110; Wundt, a. a. O., 2. Aufl., Leipzig 1908, III, S. 20 ff.; M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 79 u. S. 250 ff.

[2]) H. Maier, Psychologie des emotionalen Denkens, Tübingen 1908, S. 67 ff., S. 72 ff., S. 102 ff. u. S. 454 ff.; vgl. dazu E. Mach, Erkenntnis und Irrtum, S. 155 ff. und das unten (S. 19) zitierte Werk von Ribot.

innerungszeichen der Wahrnehmungs- oder Erinnerungsvorstellungen, so haftet ihnen doch in gleichem Maße wie jenen ein Auffassungsbegehren an, das den weiteren Vorstellungsablauf logisch regelt. Es kann mit einem vorwiegend erkenntnistheoretischen (kognitiven) oder praktischen (volitiven) Interesse verknüpft sein, wie es die Phantasietätigkeit innerhalb der Wissenschaft oder aber im wirtschaftlichen, sozialen und politischen Leben leitet. Es kann sich aber auch schon in der bloßen Synthese der Phantasievorstellungen selbst erschöpfen, um die Entladung einer affektiven Spannung zu bewirken. Im letzteren Falle dürfen wir von reiner Phantasietätigkeit sprechen, wie sie das künstlerische Schaffen, wenngleich nicht ausschließlich dieses (siehe unten), kennzeichnet und mit gemeinverständlichem Ausdruck »Einbildungskraft« genannt werden kann. Vom psychologischen Gesichtspunkt betrachtet, macht dieses Phantasiespiel reproduktiver Gegebenheiten das ästhetische Erlebnis des schaffenden Künstlers (und das durch seine Wiederholung bedingte des Genießers) aus. Seinem Ausdrucksverlangen, das zugleich ein »Auffassungsbegehren« enthält, schwebt als Ziel die Klärung und Entfaltung einer Grundvorstellung und einer mit ihr verknüpften unentwickelten Stimmung vor. In dem dadurch angeregten Ablauf der ihm zuwachsenden Phantasievorstellungen, aus denen er das ästhetische Objekt gestaltet, erreicht das nach Ausdruck ringende Gefühl seine Sättigung und zugleich eine Erhöhung [1]). Der oben hervorgehobene Unterschied sowie anderseits die Übereinstimmung der künstlerischen und der allgemeinen Ausdruckstätigkeit erscheint damit psychologisch aufgeklärt und Schmarsows Wesenbestimmung des Kunstschaffens in ihrem berechtigten Umfange gesichert. Es ist die reichere Betätigung der Reproduktion, was diesem den produktiven, gleichsam »schöpferischen« Charakter verleiht. Die bildende, zwecktätige Arbeit des Künstlers hingegen ist an sich, mag es sich dabei um Herstellung oder um bloße Darstellung des ästhetischen Objektes handeln, um Kunstwerk oder Kunstleistung, nur insoweit ein Faktor (beziehungsweise eine Nebenbedingung) dieser zeugenden Phantasietätigkeit, als der innere Vorstellungsablauf ohne sie gar nicht zustande kommen oder doch ein unvollständiger bleiben würde [2]) — also höchstens ein äußeres und keineswegs ein entscheidendes

---

[1]) Meumann, System der Ästhetik S. 53/4; in bezug auf die teleologische Struktur des ästhetischen Objekts trifft Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, Hanau 1909, S. 152 ff. u. S. 178 ff., im wesentlichen mit den Ergebnissen von H. Maier zusammen.

[2]) Die Überschätzung der technischen Darstellungsmittel (Werkmotiv) als Wesensmerkmal der Kunst bei Meumann, a. a. O. S. 57 ff., ist auf diesen schon von K. Fiedler, Über den Ursprung des künstlerischen Schaffens, 1887, S. 78 ff. erkannten berechtigten Kern zurückzuführen.

Merkmal des Kunsttriebes —, der ja gar nicht unter allen Umständen wirksam in die Erscheinung zu treten braucht.

Die beiden Grundrichtungen der Phantasietätigkeit.

Die Erkenntnis, daß das reproduktive Phantasiespiel die eigentliche Triebkraft aller künstlerischen Tätigkeit darstellt, gibt uns bereits ein Kriterium an die Hand, mit dem sich die Tragweite eines der ältesten und gebräuchlichsten kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe nachprüfen läßt. Die starke Betonung, wenn nicht gar Überschätzung der naturnachahmenden Absichten der Kunst in älteren ästhetischen Systemen ist aus der Mißdeutung dieses Tatbestandes leicht zu verstehen. Die neuere Psychologie aber hat uns längst darüber belehrt, daß der reproduktive Faktor im Kunstschaffen keineswegs ein vollkommen gleichartiger ist. Die bahnbrechenden Forschungen von Théodule Ribot werden nicht nur seiner grundlegenden Bedeutung im emotionalen Denken gerecht und haben schon die Vorherrschaft der unbewußten und mittelbaren Assoziationen in der Phantasietätigkeit dargetan, sondern auch tiefgreifende Unterschiede festgestellt, die in der ganzen Struktur menschlicher Phantasiebegabung begründet sind und sich letzten Endes auf zwei Grundrichtungen der geistigen Veranlagung zurückführen lassen. Diese seien hier mit etwas abweichender Benennung als »anschauliche« und als »schweifende Einbildungskraft« *(imagination plastique* und *imagination diffluente)* bezeichnet[1]). Die erstere arbeitet vorwiegend mit Anschauungsbildern und durch haptische oder kinästhetische Eindrücke vermittelten räumlichen Vorstellungen. Die Assoziationen ergeben sich bei ihr hauptsächlich aus dem gegenständlichen Charakter der reproduktiven Elemente und sind von verhältnismäßig schwacher Gefühlsbetonung begleitet. Die Vorstellungsinhalte dieser Phantasierichtung zeichnen sich durch Klarheit aus, obwohl sie einen außerordentlichen Reichtum und eine große Mannigfaltigkeit ihrer Zusammensetzung aufweisen können. Es liegt auf der Hand, daß die bildende Kunst ihr bevorzugtes Gebiet ausmacht, doch greift sie auch auf die Dichtung und sogar auf die Musik über, wo beide sich zu schildernder Darstellung erheben, — anderseits aber noch stärker auf die praktische Lebenssphäre der technischen Erfindungen und Konstruktionen und sogar auf die theoretische der mathematischen Spekulation. Für die Reproduktion sind hier überall vorwiegend die objektiven Zusammenhänge der Dinge maßgebend. Ganz anders verfährt die schweifende Einbildungskraft. Die Anlässe der Reproduktion ergeben sich für sie durchgehends aus der augenblicklichen, zufälligen Gefühlslage des Subjekts. Die mittelbaren

[1]) Diese Ausdrücke nehmen bei wörtlicher Übertragung leicht eine mißverständliche Bedeutung an, während der erstere bei Th. Ribot, *L'imagination créatrice,* Paris 1900, in viel weiterem Sinne aufzufassen ist als in dem des uns geläufigen Begriffes.

und die Gefühlsassoziationen gewinnen geradezu das Übergewicht. Die Vorstellungen selbst entbehren hingegen der vollen Deutlichkeit und einer schärferen Begrenzung, zumal in räumlichem Sinne. Die Aufmerksamkeit haftet nicht sowohl an der Gesamtvorstellung als vielmehr an einer für die Grundstimmung besonders wertvollen Seite derselben. Wort- und Lautbilder sind mehr Gefühlszeichen als ihre Träger. Die Vorstellungszusammenhänge sind einfachere und losere. Wie sich die anschauliche Einbildungskraft vorzugsweise in den Künsten des Raumsinns, so betätigt die schweifende sich mehr in denen des Zeitsinnes und greift weniger ausgiebig als jene in das Nachbarreich hinüber. In der lyrischen Dichtung und in der musikalischen Schöpfung tritt sie wohl am reinsten in die Erscheinung. Doch genügen ein paar Hinweise auf die symbolistischen Bestrebungen in der Malerei, bei denen mehr oder weniger eine Verflüchtigung der Formen stattfindet, auf die Künstler von übersteigernder Ausdruckskraft wie Goya oder Daumier und die Meister der Karrikatur, auf die unendlichen Muster der Ornamentik (vor allem der islamischen), um darzutun, daß diese Phantasierichtung auch aus dem Reiche der bildenden Künste keineswegs ausgeschlossen ist.

Gabelung des reproduktiven Gestaltungsprinzips in der Kunst.

Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß diese ganze Unterscheidung nur auf die theoretische Sonderung zweier Haupttypen der Phantasiebegabung hinausläuft, die in reinster Ausprägung ziemlich selten nachzuweisen sind. Bei der Mehrheit der Künstler hält die Phantasietätigkeit eine mittlere Richtung zwischen jenen äußersten Gegensätzen ein, ja sie kann in verschiedenen Werken ein und desselben Individuums unter dem Einflusse der Umgebung und zeitweiligen Lebensstimmung bald mehr dem einen, bald dem anderen Pol zustreben. Jede individuelle Begabung aber ist doch in der Regel nach der einen oder nach der anderen Seite stärker veranlagt und entwickelt. Und diese Feststellung erlaubt schon, in der bildenden Kunst wie in allen übrigen tiefgreifende Unterschiede des reproduktiven Gestaltungsprinzips zu erfassen. Die Bedeutung des Nachahmungstriebes läßt sich nunmehr vom psychologischen Standpunkt leicht mit dem Vorwalten der anschaulichen Einbildungskraft im Bereich der bildenden Kunst begründen, und man kann im Sinne mancher älteren Kunsttheorie von dem *imitativen Prinzip* sprechen, wie auch Wölfflin an diesem Begriff festhält, wenn man sich dessen bewußt bleibt, daß er nicht allzu wörtlich verstanden sein will. Beruht doch die naturalistische Wiedergabe der vom Künstler unmittelbar gesehenen Dinge, an die man dabei in erster Linie denken wird, ebensogut auf einem reproduktiven Akt wie die Darstellung reiner Phantasiegebilde von lebhafter Anschaulichkeit, wenngleich im ersteren Falle das sich ein-

schiebende (vermittelnde) Vorstellungsbild des Künstlers einen viel geringeren Einschlag von reproduzierten Elementen (Sinnesdaten) aus seiner vorhergehenden inneren Erfahrung enthält. Allemal aber geht der Reproduktionsdrang mehr von Ding- (beziehungsweise anschaulichen) Vorstellungen (d. h. von Impressionen geschauter Sachinhalte) als vom subjektiven Gefühl des Künstlers aus. Die hohe Bedeutung des Reproduktionsaktes für sein Schaffen erhellt in der bildenden Kunst schon aus der umfangreichen vorbereitenden Arbeit, die erst die Vollendung jeder höheren Schöpfung ermöglicht. Denn was sind alle Vorstudien nach der Natur, durch die er seine Einbildungs- und Gestaltungskraft mit Formen zu erfüllen oder gar diese geradezu für die besondere Aufgabe aufzufinden trachtet, anderes als eine bewußte zwecktätige Fortsetzung des unbewußten reproduktiven Phantasieerlebnisses. Von dem imitativen Prinzip läßt sich unter dieser Voraussetzung auch der landläufige Begriff des Impressionismus als einer feinsten Auffassung der Natur von der Seite ihrer farbigen Erscheinung her ableiten. Erst durch die Zurückführung auf seine psychologische Wurzel kann die Bedeutung dieses Prinzips für die Kunstentwicklung richtig gewürdigt und der »stumpfe Begriff der Naturnachahmung« in seine mannigfachen Brechungen zerlegt werden[1]). So wenig sich aber das Imitative ausschalten läßt, so wenig darf es mit Wölfflin a priori dem erweiterten Begriff des Dekorativen (siehe unten) nachgestellt werden. Über die Frage endlich, ob es ein Entwicklungsgesetz im Sinne einer stetig fortschreitenden Vervollkommnung der Naturwiedergabe begründet, werden wir noch zu verhandeln haben. So umfassend aber auch die Bedeutung des imitativen Prinzips in den bildenden Künsten erscheint, so ergibt sich doch schon aus den psychologischen Voraussetzungen, daß ihm hier nicht die Alleinherrschaft zukommt, da auch die schweifende Einbildungskraft, wie wir sahen (siehe oben S. 20), nicht aus ihrem Bereich ausgeschlossen ist. In der Tat fällt es nicht schwer, ihre Betätigung in zahlreichen Kunstschöpfungen zu erkennen, in denen die Reproduktion der Phantasievorstellungen sichtlich mehr dem Ausdruck der Stimmung und Gefühlsweise des Schöpfers als der Objektivierung einer dinglichen Anschauung dient. Eine solche Kunstrichtung verdankt gerade der Gegenwart ihren Ursprung und den treffenden Namen des Expressionismus. Ein Rückblick auf die Kunstgeschichte belehrt uns jedoch darüber, daß expressionistische Bestrebungen wiederholt die Entwicklung beherrscht haben, — so z. B. die syrische Kunst der altchristlichen Zeit,

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 17 u. S. 238 ff. arbeitet selbst nur mit der Antithese des Imitativen und Dekorativen.

deren Anregungen dann in der Kunst des karolingischen Zeitalters eine Fülle wesensverwandter Erscheinungen hervorgerufen haben, darunter wohl als reifste erhaltene Frucht den Stil des Utrechtpsalters. Offenbar ist das germanische Kunstwollen überhaupt in seinem tiefsten Grunde mehr nach dieser Seite gerichtet, denn derselbe Drang schlägt immer wieder durch, sowohl in der frühromanischen Reliefplastik auf französischem Boden wie in der Spätgotik. Das berechtigt uns, nach einem allgemeineren Gegenbegriff zu forschen, der dieses dem imitativen entgegengesetzte Gestaltungsprinzip decken würde und im modernen Expressionismus wieder nur seine besondere Zuspitzung erfahren hätte. Nach dem psychologischen Tatbestande dürfen wir wohl am ehesten von einem emotionalen oder aber von einem dynamischen Gestaltungsprinzip sprechen, da für alle einschlägigen Kunstwerke die Unterordnung der Form unter einen lebhaften Bewegungszug bezeichnend ist.

Daß sich in der gesamten bildenden Kunst (sowie in den Künsten des Zeitsinnes) zwei gegensätzliche Grundrichtungen nachweisen lassen, von denen die eine der objektiven Wiedergabe der sachbezeichnenden Formen mit der ihnen anhaftenden mehr oder weniger allgemeingültigen Gefühlsbetonung zustrebt, die andere hingegen diese Formen zum Ausdruck des Künstlertemperaments oder einer subjektiven Stimmung mehr oder weniger umbiegt, hat auch die neuere Kunstforschung unabhängig von der psychologischen Analyse der Phantasietätigkeit erkannt [1]). Die Ausdrucksmittel, durch die eine solche subjektive Absicht erreicht wird, sind in diesen Untersuchungen schon eingehender, wenngleich nicht durchweg einwandfrei erörtert worden. Sie bestehen in Gefühlssymbolen, nämlich in gewissen Linienzügen (beziehungsweise Tonfolgen) und rhythmischen oder dynamischen Verhältnissen, welche in die Bilder (beziehungsweise Träger) der gegenständlichen Sachinhalte eingeführt werden, soweit als deren Grundbedeutung dabei noch erkennbar bleibt. Ihre ästhetische Wirkung sollen diese Zeichen auf dem Wege der Einfühlung oder rückläufigen Assoziation vermöge ihrer Ähnlichkeit mit menschlichen Haltungs- und Ausdrucksgesten (beziehungsweise Lautgebärden) üben, was zum mindesten in weitem Umfange einzuräumen ist. Aus diesem ständigen Kampf des imitativen und des emotionalen Gestaltungsprinzips

---

[1]) M. Deri, Versuch einer psychologischen Kunstlehre, Stuttgart 1912, S. 34 ff.; vgl. auch seine Ausführungen über Expressionismus in dem Sitzungsber. der kunstgeschichtl. Ges. Berlin 1915, III, S. 10 ff. Aus diesem Gesichtspunkt erhält auch die von W. Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 31 ff., S. 43 ff. usw. aufgebrachte Unterscheidung eines eigenartigen nordischen Formwillens von dem klassischen erst ihre psychologische Begründung und richtige Begrenzung.

findet der Gegensatz naturalistischer und idealisierender Kunst zum guten Teil seine Erklärung.

Die Differenzierung der Kunst beruht nicht allein auf dem reproduktiven Prinzip.

Soweit diese Ergebnisse als zutreffend anerkannt werden dürfen, bieten sie eine vollkommene Bestätigung der Folgerungen, welche oben aus den Ribotschen Forschungen gezogen wurden. Dagegen bleibt der Versuch, auf den überwiegenden Anteil, den die Gestaltung in den einzelnen Künsten an dem objektiven oder subjektiven Verfahren und demgemäß an den verschiedenen (Sinnes-, Ding-, Vorgangs- und Allgemein-) Gefühlen nimmt, unter gleichzeitiger Berücksichtigung der besonderen Sinnestätigkeiten (des Gesichts, Gehörs, Getastes) ein System der Künste zu begründen, allzu einseitig, — weil er der besonderen Struktur jeder Kunst zu wenig Rechnung trägt. Ist es doch nicht einmal möglich, die allgemeine Wesensbestimmung der Kunst und des künstlerischen Schaffens aus der Phantasietätigkeit allein abzuleiten. Denn die Phantasiebegabung, unter der wir nur eine besonders starke Fähigkeit zu freier Reproduktion von gefühlsbetonten Elementen unserer gesamten inneren Lebenserfahrung verstehen, bildet in schwächerem Grade eine Seite der allgemeinen menschlichen Psyche, und ihre Betätigung stellt nur die Rückwirkung unserer Innenwelt auf die äußere Welt dar und erstreckt sich auch auf die praktische (volitive) und theoretische (kognitive) Lebenssphäre. Aber selbst innerhalb des rein affektiven Phantasiespiels beschränkt sie sich nicht auf die Hervorbringung von Kunstwerken. Vielmehr sind auch die Gebilde der Mythologie und der religiösen oder philosophischen Spekulation auf die Geistesarbeit des phantasiebegabten Menschentypus höheren Grades zurückzuführen, hinter dem auf der einen Seite die sogenannten Phantasten auf einer Vorstufe schöpferischer Befähigung zurückstehen, während eine gesteigerte Produktivität der Phantasietätigkeit auf der anderen Seite zu den psychopathischen Zuständen des Doppelich und des Wahnsinns hinüberführt[1]).

Das quantitative (rhythmische) Gestaltungsprinzip (Formprinzip) des Kunstschaffens.

Um das Reich der Kunst innerhalb des menschlichen Phantasieschaffens abzugrenzen, bedarf es also ergänzender Bestimmungen. Eine solche ist zwar mit der Feststellung gegeben, daß die künstlerische Reproduktion der Phantasievorstellungen durchweg an einem sinnlichen Träger, sei es an den Formen und Farben der Malerei, sei es an den Tönen und Worten der Musik und Dichtung, in die Erscheinung tritt und ohne ihn gar nicht ihre volle Verwirklichung finden kann (siehe oben S. 18). Aber so bedeutsam dieser Umstand für die Gliederung der Gesamtreihe der Künste nach Sinnesgebieten erscheint,

[1]) Vgl. über die umfassende Betätigung der Phantasie und ihre pathologische Wucherung Ribot, a. a. O. S. 117 ff. u. S. 261 ff.

so bildet doch auch er kein schlechterdings unterscheidendes Merkmal den letzterwähnten Phantasieschöpfungen gegenüber, da sich die Ausbildung mythologischer und religiöser Vorstellungen ebensowenig im wortlosen Denken vollendet, geschweige denn ihre Objektivierung für die menschliche Gemeinschaft erhält wie eine epische Fabel oder eine lyrische Stimmung. Im gleichen Verhältnis würde die konstruktive Zeichnung einer Maschine zu einem architektonischen Entwurf stehen. Zum Kunstwerk wird ein versinnlichtes Phantasieerlebnis erst, indem es in den Aufbau einer besonderen Gesetzmäßigkeit eingeht, welche wir zusammenfassend als das Formprinzip der Kunst bezeichnen dürfen. Daß der ästhetische Eindruck und das ästhetische Werturteil durch das Zusammenwirken mehrerer Faktoren, und zwar der Sinnes-, Inhalts- und Formgefühle, zustande kommt, ist durch die neuere psychologische Untersuchungsmethode der Zerlegung der Urteilsbildung in ihre einzelnen zeitlichen Phasen erwiesen [1]). Von den auf sie begründeten ästhetischen Bewertungen eines Kunstwerks (oder eines anderen ästhetischen Objekts) zeigen die auf Grund der Formgefühle abgegebenen Urteile untereinander die geringsten individuellen Abweichungen. Daraus erhellt, welche tiefgreifende Bedeutung dem formalen Aufbau desselben zukommt. Unter den Formgefühlen aber ist hier nicht die der Sondergestaltung (Gestaltqualität) des gegenständlichen Inhalts anhaftende Gefühlsbetonung zu verstehen, die wegen ihrer engen Beziehungen zu den Dingvorstellungen vielmehr den Inhaltsgefühlen zuzurechnen ist, sondern es handelt sich in der Hauptsache um die sogenannten ästhetischen Elementargefühle des Rhythmus, der Symmetrie, Proportion und Harmonie. So bestätigt die psychologische Analyse wiederum, was schon von Schmarsow als ein Hauptfaktor aller künstlerischen Gestaltung erkannt worden ist (siehe oben S. 12/13). Über den Ursprung dieser »halb logischen, halb sinnlichen Komplikationsgefühle« [2]), deren Geltung im Sinne einer übergreifenden Ordnung quantitativer und qualitativer Beziehungen sich auf verschiedene Sinnesgebiete und damit sowohl auf die innere Erfahrung des Zeitsinns wie auf die äußere des Raumsinns erstreckt, gehen die Anschauungen der Psychologen und Ästhetiker im einzelnen noch mehrfach auseinander, wenngleich sie allgemein mit Schmarsow darin

---

[1]) Meumann, Ästhetik der Gegenwart S. 86 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 154 ff.; Emma v. Ritoók, Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1910, V, S. 356 ff. und besonders S. 535 ff. über die Bedeutung der einzelnen Faktoren für die Urteilsbildung. Ihr Zusammenwirken (beziehungsweise ihre relative Selbständigkeit) hatte schon C. v. Rumohr durchschaut; vgl. Dessoir, a. a. O. S. 161.

[2]) Dessoir, a. a. O. S. 162.

einig sind, daß dieselben ihre Wurzel in der psychophysischen Organisation des Menschen haben [1]). Ihr gemeinsamer Wurzelboden ist dann wohl in den kinästhetischen Körpergefühlen zu erkennen. Die Entstehung des optischen Symmetriegefühls aus dem Gleichgewichtsgefühl der Ruhestellung, dem auch der Bewegungsapparat des Sehorgans (beziehungsweise der Augenmuskeln) automatisch untergeordnet ist, und der Möglichkeit bilateraler Tast- und Greifbewegungen, mittels deren auch der Blindgeborene es gewinnt, dürfte einer psychogenetischen Erklärung keine Schwierigkeiten bieten. Aus den eigentlichen Bewegungsempfindungen aber scheint das Gefühl des Rhythmus zu entspringen, dem auf akustischem Gebiet die Vorherrschaft zufällt, das aber vermöge der Blickbewegungen auch für den Gesichtssinn und damit für die Raumkünste als Prinzip der Bewegung volle Gleichberechtigung mit dem entgegengesetzten der Symmetrie gewinnt. Volle Wirksamkeit in beiden Reichen kommt auch dem Gefühl der Proportionalität zu, das sich wahrscheinlich erst aus dem Rhythmus entwickelt und hier wie dort mit ihm Verbindungen eingeht, wie auch in der bildenden Kunst mit der Symmetrie, während diese im eigentlichen Sinne im eindimensionalen Zeitablauf keine Geltung hat. Nur im uneigentlichen Sinne kann also von Symmetrie in Dichtung und Musik gesprochen werden (es handelt sich dann eben um einen besonderen Fall von Proportionalität). Daß die ästhetischen Elementargefühle in der Kunst mehr eine dynamische als eine Erfüllung im Sinne der streng mathematischen Forderung finden [2]), ist durchaus einzuräumen und aus ihrer ganzen Entstehung leicht verständlich. Dagegen bedeutet es eine Unterschätzung ihrer maßgebenden Bedeutung für das Kunstgebilde, wenn man rhythmische und proportionale Tatbestände je nach der geistigen Einstellung des Beschauers (oder gar des Hörers) bald als subjektive Gefühlssymbole, bald als objektive Gegebenheiten der gegenständlichen Inhalte auffassen will [3]). Vielmehr muß ihnen in jedem Kunstwerk, sei es auch noch so naturalistisch, Genüge geleistet werden, wie sie anderseits in Verbindung mit dem einfachsten sinnlichen Träger zur Erzeugung der einfachsten Gebilde ausreichen, denen wir die Eigenschaft einer künstlerischen Leistung zuerkennen, z. B. eines geometrischen Ornaments, eines Trommelwirbels und dergleichen. In jeder höheren Kunst muß diese Forderung mindestens für dasjenige Elementargefühl erfüllt sein, dessen Entfaltung sozusagen zu ihrem Lebensprinzip gehört.

[1]) E. Mach, Die Analyse der Empfindungen, 6. Aufl., Jena 1911, S. 88/89 ff.; Fr. Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Stuttgart u. Berlin 1908, II, S. 40 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 117 ff.; vgl. Schmarsow, Grundbegr. S. 41, S. 55 ff. u. S. 84 ff.

[2]) Dessoir, a. a. O. S. 123 u. S. 177 ff. [3]) Deri, a. a. O. S. 45 ff.

Wir werden Schmarsow Recht geben dürfen, daß in der Architektur die Rhythmik (der Raumgestaltung), in der Plastik die Proportionalität (des struktiven Aufbaus der Gestalt), in der Malerei die Symmetrie (als dynamisches Gleichgewicht der beiden Bildhälften) das Grundgesetz der Komposition bestimmt. Nachdem wir uns aber davon überzeugt haben, daß der Begriff der künstlerischen Ausdruckstätigkeit vom psychologischen Standpunkt zum Begriff der reproduktiven Phantasietätigkeit fortgebildet werden mußte (siehe oben S. 17/18), werden wir die Befriedigung der ästhetischen Elementargefühle schärfer von ihm trennen müssen. Zwar soll nicht geleugnet werden, daß sich beide Absichten im künstlerischen Schaffen fortgesetzt verflechten, aber sie bilden doch nicht eine einheitliche Funktion, sondern üben nur Wechselwirkungen aufeinander aus, die erst in der Gesamtstruktur des Kunstwerks zum Ausgleich gebracht werden. Am klarsten tritt dieses Verhältnis in dem bekannten Unterschiede des Rhythmizomenon und Rhythmikon in der dichterischen Schöpfung zutage. Wortbilder und Wortfolgen treten schon in rhythmischer Gestaltung in das Bewußtsein des Dichters ein, müssen aber vielfach gekürzt, erweitert und umgestaltet werden, um sich dem durchgehenden Metrum zu fügen. So müssen nun auch die Bildmotive der Malerei, mögen sie an sich symmetrisch, proportional oder ganz regellos gebildet sein, durch gewisse Umbildungen der Architektonik der Fläche angepaßt werden, um in der Bildeinheit aufzugehen. Auf den ästhetischen Elementargefühlen baut sich also eine übergreifende Ordnung auf, in die der reproduktive Stoff der verschiedenen Sinnesqualitäten wie in eine Form gleichsam eingefüllt wird. Sie stellen eine mit dieser sinnlichen Phantasiearbeit Hand in Hand gehende phantasiemäßige Betätigung (Reproduktion) mathematischer Vorstellungen dar und dienen der Gliederung des Raum- oder Zeitausschnitts, der den Rahmen für das Gesamtgebilde abgibt [1]). Ihre enge Beziehung zum »Messen und Zählen« hat auch zur Folge, daß sie wie der mathematische Kalkül die Brücke zwischen der äußeren und inneren Erfahrung der Raumanschauung und des Zeitbewußtseins schlagen und für beide Reiche einen gemeinsamen Maßstab ergeben. Dadurch bestätigen sie zugleich die psychogenetische Einheit, d. h. den gleichartigen psychischen Ursprung aller Kunsttätigkeit. Einzeln oder zusammen bilden sie als abstraktes Formprinzip den zweiten Grundfaktor allen Kunstschaffens, den wir im Unterschied von dem reproduktiven (qualita-

[1]) Hier gilt in vollem Umfange, was schon Schmarsow, Über den Wert der Dimensionen usw., Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1896, S. 45 ff. u. S. 60 von den Dimensionalgefühlen erkannt hat: das kognitive Interesse an ihrer Reproduktion führt zur wissenschaftlichen, das rein affektive zur künstlerischen Vorstellungsbildung.

tiven) im engeren oben bestimmten Sinne das quantitative Gestaltungsprinzip nennen können, da allen ästhetischen Elementargefühlen gemein ist, daß sie meßbare Beziehungen innerhalb des Kunstwerks herstellen. Eine Ausnahme bildet allerdings das bisher von uns außer acht gelassene Harmoniegefühl, das die Einheit in der Mannigfaltigkeit qualitativer Beziehungen anzeigt[1]), aber vielleicht nur scheinbar. Da nämlich für die Konsonanz der Töne feststeht, daß das Wohlgefallen und Mißfallen an den musikalischen Intervallen bestimmten Verhältnissen der Schwingungszahlen ihrer physikalischen Reize entspricht, so darf man auch für die ästhetischen Wirkungen der Komplementärfarben oder Farbentriaden die Möglichkeit eines ähnlichen Tatbestandes noch nicht deswegen für ausgeschlossen halten, weil es noch nicht gelungen ist, ein solches Gesetz zahlenmäßiger Beziehungen zwischen unseren Farbenempfindungen und ihren äußeren Anlässen aufzudecken. Im übrigen erscheint schon die Funktion der vorbesprochenen drei Elementargefühle im ästhetischen Objekt bedeutsam genug, um die Regelung der quantitativen Verhältnisse als ein Wesensmerkmal jeden Kunstgebildes zu erweisen. Ein gut Teil aller Stilisierung der Formen beruht auf ihrer Erfüllung und läßt sich nicht auf die Einführung subjektiver künstlerischer Gefühlssymbole (siehe oben S. 22) beziehen. Nur vom Standpunkt einer einseitig gerichteten Inhaltsästhetik aber können die ästhetischen Elementargefühle unterschätzt oder gar auf außerästhetische Voraussetzungen zurückgeführt werden[2]). Zwischen der quantitativen Gestaltung (beziehungsweise dem Maßstab) eines Kunstwerks und seinem Vorstellungsinhalt besteht überdies ein gesetzmäßiges Abhängigkeitsverhältnis, für dessen Ausdruck in der neueren Ästhetik auch schon eine treffende Formel aufgestellt worden ist[3]). Diese »dynamische« Wirkung des »absoluten Quantums« müssen wir in das quantitative Prinzip mit einschließen. Da aber von den ästhetischen Elementargefühlen der Rhythmus innerhalb sämtlicher Künste die größte Tragweite besitzt und den anderen beiden gewissermaßen übergeordnet erscheint, wird man mit einigem Recht im allgemeineren Sinne auch von dem rhythmischen Gestaltungsprinzip sprechen und die gesamte quantitative Struktur des Kunstwerks in dieses mit einbegreifen dürfen.

Begriffsbestimmung des Kunstschaffens und der Kunst.

Die Erkenntnis, daß in allem Kunstschaffen zwei gesonderte Triebe als Grundfaktoren zusammenwirken, erlaubt uns nunmehr eine Wesensbestimmung der Kunst nach inneren Merkmalen, d. h. eine psychologische Definition derselben aufzustellen und damit eine Anschauung

[1]) Jodl, a. a. O. II, S. 45 ff.; Dessoir, a. a. O. S. 117 ff. u. S. 173.
[2]) K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, I, S. 282 ff. u. S. 307 ff.
[3]) Dessoir, a. a. O. S. 142 ff. u. S. 148.

zu widerlegen, welche dieses Wort nicht als Gegenwert eines einheitlichen Begriffs, sondern nur als Sammelnamen verschiedener Arten künstlerischer Betätigung, die im Grunde nichts miteinander gemein haben [1]) (also eines rein formalen Begriffes) gelten lassen will. Kunst (als subjektive Tätigkeit) ist jede rhythmisch (beziehungsweise quantitativ) geregelte (rein affektive) reproduktive Phantasiegestaltung. Demnach ist ein Kunstwerk jedes durch Darstellung oder Herstellung aus ihr hervorgehende Gebilde und Kunst (als Erzeugnis menschlicher Kulturarbeit) die Gesamtheit der dadurch (in beständiger Wechselwirkung aufeinander) entstehenden künstlerischen Schöpfungen. Mit diesen schon wiederholt von mir ausgesprochenen und im mündlichen Vortrag erläuterten Begriffsbestimmungen [2]) werden die einschlägigen Phänomene von jeder anderen Art Geistestätigkeit und Geistesschöpfung abgegrenzt. Durch kein anderes Erzeugnis der menschlichen Hand oder der menschlichen Stimme werden beide Forderungen vollgültig erfüllt, während man in jedem Kunstgebilde neben dem einen Faktor zum mindesten einen ansehnlichen Bruchteil des anderen nachweisen kann. Durch eine haarscharfe Grenzlinie vermögen wir freilich die Kunst so wenig von der gesamten objektiven Kultur abzusondern, wie das künstlerische Schaffen von gewissen überwiegend auf praktische Zwecke gerichteten Fertigkeiten. Wie schon die alltägliche Rede mehr oder weniger von einem natürlichen Sprachrhythmus beherrscht wird, so nähert sich vollends jede schwungvolle oder gehobene rednerische Leistung der rhythmisch durchgebildeten Kunstprosa, wenn sie nicht gar den Charakter der Stegreifdichtung annimmt. Aus manchem geschmackvoll ausgeführten Gebrauchsgegenstand, den wir noch keineswegs als kunstgewerbliches Erzeugnis bewerten, spricht künstlerische Gestaltung zu uns. Die Kunst steht eben nicht außer Zusammenhang mit, sondern mitten in der gesamten Lebenssphäre des Menschen, und Kunstbegabung gehört, wenn auch in sehr ungleicher Verteilung, zum geistigen Allgemeinbesitz der Menschheit. Die Aufgabe wissenschaftlicher Begriffsbestimmung aber ist erfüllt, wenn es ihr gelingt, diejenigen Wesensmerkmale nachzuweisen, die in einer gewissen Vollständigkeit einer Erscheinung ihr eigentümliches Gepräge geben.

Differenzierung der Künste nach dem doppelten Gestaltungsprinzip auf Grund der Zeit- und Raumanschauung.

So leistet die Feststellung einer doppelten Ursache des künstlerischen Schaffens die Gewähr für die Einheit der Kunst als eines in sich zusammenhängenden Reiches unserer Geisteswelt und seiner

[1]) E. Grosse, Anfänge der Kunst 1894, S. 45 ff. u. S. 293 ff. und Kunstwissensch. Studien, Tübingen 1900, S. 7 ff.

[2]) Kongreß für Ästhetik usw. (Bericht) S. 330 u. Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1909, IV, S. 268.

schöpferischen Spiegelung im objektiven Kulturbesitz. Die neue Einsicht erweist aber auch umgekehrt ihre Fruchtbarkeit für die Erkenntnis der inneren Gliederung dieses Reiches in seine Einzelgebiete unter der gegebenen Voraussetzung seiner Zweiteilung nach der äußeren und inneren Anschauung des Raum- und Zeitsinnes, die im großen ganzen mit der Scheidung der Künste nach den beiden höheren Sinnen in zwei große Kreise zusammenfällt. War es vordem unmöglich, die Sonderung der verschiedenen Künste voneinander unmittelbar aus einer Spaltung der Phantasietätigkeit abzuleiten, und bliebe es ein ebenso aussichtsloses Beginnen, sie auf eine eindeutige Abstufung der ästhetischen Elementargefühle begründen zu wollen, so eröffnet sich sogleich ein gangbarer Weg, wenn wir das Mischungsverhältnis beider Bestandteile im einzelnen zum Ausgangspunkt ihrer Einteilung nehmen. Dann spaltet sich jeder der beiden Kreise zunächst in zwei Hälften, die hier wie dort in entsprechendem Verhältnis zueinander stehen, da sich in der einen das quantitative (beziehungsweise rhythmische), in der anderen das (sinnlich) reproduktive Gestaltungsprinzip als der übergeordnete Faktor zu erkennen gibt. Im Reich der musischen Künste, die sich in zeitlichem Ablauf an den Gehörssinn wenden, nimmt die Musik den einen, die Dichtung den anderen Halbkreis ein. In jener behauptet die formale Gestaltung der Tonsprache durch Rhythmus und Harmonie das Übergewicht über den reproduktiven Vorstellungsinhalt des sinnlichen Trägers, in der Dichtung hingegen die durch das beweglichste (sinnliche) Ausdrucksmittel, das Wort, reproduktiv geweckte innere Anschauung gegenständlicher Inhalte[1]), während der Wortlaut durch das Metrum oder den Sprachrhythmus nur seine dynamische Spannung und durch die Sprachmelodie seine musikalische Begleitung gewinnt. Hand in Hand damit geht eine Vorherrschaft des imitativen Prinzips in der Wortkunst und des dynamischen in der Tonkunst. Im Kreise der bildenden Kunst finden wir ganz entsprechend auf der einen Seite die Künste der abstrakten oder naturalisierten (d. h. in reproduktive Phantasievorstellungen, beziehungsweise ihre sinnlichen Spiegelbilder eingekleideten) Raumformen vor, nämlich die Baukunst und die Zierkunst, die von den Gesetzen der ästhetischen Elementargefühle beherrscht werden, auf der anderen die bildenden (darstellenden) Künste (im engeren Sinne), in denen die Reproduktion gegenständlicher Inhalte das Übergewicht behauptet und durch die ersteren nur seine strengere Bindung erhält, das sich aus ihr entwickelnde Phantasiespiel der Vorstellungen aber den rhythmi-

[1]) Broder Christiansen, a. a. O. S. 96 ff. entkleidet es zu sehr dieser veranschaulichenden Wirkung.

schen oder symmetrischen Aufbau mehr oder weniger zu überwachsen vermag.

Differenzierung der bildenden Kunst auf Grund der Doppelung des Raumbewußtseins und der technischen Erfüllungsform.

Auf die Scheidung der auditiven Künste in die verschiedenen Gattungen der Dichtung oder Musik einzugehen, erübrigt sich für uns. Wie die letztere einer tieferen inneren Zersplitterung entbehrt und nur Unterschiede der musikalischen Ausdrucksmittel sowie der Vorherrschaft des rhythmischen oder harmonischen Elementargefühls erkennen läßt, so erscheint auch die Poesie in ihrem Wesen lange nicht so stark gespalten als der Kreis der Raumkünste, von dem jede Hälfte mindestens schon ein Paar von ziemlich ungleicher Art enthält. Dieser größere Reichtum des Systems ist durch die Grundvoraussetzung der dreidimensionalen Raumanschauung bedingt, aus der sich schon das mannigfaltigere, sämtliche ästhetischen Elementargefühle umfassende Formprinzip (siehe oben S. 25) der bildenden Kunst ergibt. Daß von diesen in den einzelnen Künsten jedesmal das am engsten mit ihrer Dominante (siehe oben S. 25/26) verknüpfte Gefühl zu besonders kräftiger Entfaltung kommen muß, liegt auf der Hand. Aber auch der reproduktive (beziehungsweise imitative) Faktor gewinnt in diesem Kreise in der Ausgestaltung seines sinnlichen Trägers eine größere Mannigfaltigkeit der Betätigung in der Auseinandersetzung mit jenem Grundgesetz der Raumanschauung. Maßgebend dafür wird die Doppelung unserer räumlichen Auffassung der Umwelt nach den verschiedenen Aussagen der beiden Sinnesgebiete, durch deren gesonderte oder vereinigte Arbeit sie zustande kommt, der Gesichtssinnerlebnisse einerseits und der Tast- und Bewegungsempfindungen anderseits. Eine durch Konrad Fiedler angebahnte und vor allem von Adolf Hildebrand aufgebrachte Lehre, die das Stilgesetz des bildkünstlerischen Schaffens von den ersteren allein abstammen läßt, ist noch neuerdings mit einseitiger Folgerichtigkeit entwickelt worden[1]) und hat kürzlich sogar eine erkenntnistheoretische Begründung gefunden[2]). Diese haben wir zunächst am psychologischen Tatbestande nachzuprüfen. Die besagte Theorie unterscheidet, von mathematischen Erwägungen ausgehend, zwischen unserem abstrakten Raumbewußtsein (dem sogenannten euklidischen Raum), das von den Erfahrungen des Tastsinns abgeleitet ist (und das auch der Blindgeborene entwickelt), und dem Gesichtsraum. Der Vorstellungsraum ist unendlich ausgedehnt und setzt dem gleichzeitigen Zusammensein (Coexistenz) der Dinge, deren wahre Größenverhältnisse wir nur in ihm auffassen, keine Grenzen. Unsere Formvorstellung von ihnen und damit die gesamte Raumvorstellung,

---

[1]) H. Cornelius, Elementargesetze d. bildenden Kunst, S. 12 ff. (siehe oben S. 14).

[2]) E. Troß, Das Raumproblem in der bildenden Kunst, München 1914.

in die diese verlegt werden, bildet sich durch sukzessive Verknüpfung der einzelnen Sensationen, hat also diskursiven Charakter. Sie ändert sich nie, wenn auch der Schnittpunkt des Koordinatensystems der drei Dimensionen beliebig verschoben wird. Im Gesichtsraum hingegen ist dieser immer im gegebenen Augenblick auf einen ganz bestimmten Punkt im Raume (nämlich auf das Zentrum unseres unbewegten Doppelauges) bezogen und kann nicht verschoben werden, ohne daß die gesehenen Gegenstände nach Lage und Gestalt sich für unsere Wahrnehmung ändern. Deswegen können wir auch von ihnen weder etwas wegnehmen noch zutun. Sie werden hier auch nicht in ihrer wahren Größe erkannt (z. B. können die drei zusammenstoßenden rechten Winkel einer Würfelecke niemals gleichzeitig als solche gesehen werden). Sie erscheinen uns hier durchweg zweidimensional und werden von uns nur mit Hilfe der Erfahrungen des Tastsinns räumlich (beziehungsweise körperlich) gedeutet, nicht eigentlich gesehen. Nach der Tiefe zu, welche nur schichtweise vermittelst verschiedener Akkomodationen durchmessen werden kann, scheint sich der Gesichtsraum (perspektivisch) zu verengen. Er ist nur evident und nicht logisch unendlich. Demnach sind, so folgert diese Theorie, der euklidische und der Gesichtsraum inkommensurabel. Alle Gestaltungsgesetze der bildenden Kunst aber, welche für das Auge arbeitet, sollen nur auf den Voraussetzungen des letzteren begründet werden. Dem empirischen Raum, der aus den Erfahrungen beider Sinnesgebiete konstruiert wird, soll jede Bedeutung für die künstlerische Gestaltung fehlen. Dagegen ist nun zunächst einzuwenden, daß bei dieser Unterscheidung der Gesichtsraum immer als etwas simultan Gegebenes (die zusammen im Gesichtsfeld gesehenen Dinge) aufgefaßt wird, der Vorstellungsraum hingegen sozusagen als zeitlos bestehende Größe. Allein vom psychologischen Gesichtspunkt trifft die erste Annahme nur für eine einzige Fixation (beziehungsweise Akkomodation) zu[1]. Die Einstellung des ganzen Bildes auf eine solche hat aber nur der moderne Impressionismus durchgeführt, während die gesamte vorhergehende Kunst verschiedene Fixationen und die Ergebnisse von Augenbewegungen in das — meist, aber nicht einmal durchgehends von einem festen Standpunkt aufgenommene — Gesichtsfeld einträgt. Unser Sehen ist eben immer ein an einen gewissen Zeitablauf gebundener Vorgang, dem dieses Verfahren mehr oder weniger entspricht. Es liegt deshalb gar kein zwingender Grund vor, die reproduktive Phantasietätigkeit auf die Wiedergabe eines Augenblicksbildes zu beschränken. Ganz

[1]) Vgl. D. Katz, Experim. Psychol. u. Gemäldekunst, Ber. üb. d. V. Kongr. f. experim. Psychol. in Berlin vom 16.—20. April 1912, Leipzig 1912, S. 166 und meine Gegenbem. dazu S. 168.

unzutreffend ist aber die Behauptung, daß die Raumauffassung der beiden getrennten Sinnessphären völlig auseinanderfalle. Richtig ist nach dem psychologischen Tatbestande nur, daß die uns von beiden vermittelten Empfindungen ursprünglich gesondert sind. Wir leben gleichsam in zwei getrennten Raumwelten, einer unsichtbaren und einer sichtbaren, unserem Gesichtsraum, der sich mit uns in der ersteren beständig herumdreht [1]). Doch wird schon im Lebensanfang zwischen beiden eine Verbindung geknüpft, und zwar unter der Oberleitung des Gleichgewichtsorgans, durch das auch die Augenbewegungen, welche die Aufnahme der wechselnden Netzhautbilder begleiten, mit den übrigen Bewegungs- (kinästhetischen) und Tastempfindungen in Beziehung gesetzt werden. Dadurch wird eine ständige Zusammenarbeit der gesonderten Sinnestätigkeiten geschaffen, dank welcher die Aussagen der einen jederzeit in die der anderen umgedeutet werden. Die Kunst hat daher das Recht, in ihren Schöpfungen diese Wechselbeziehungen in das Phantasiespiel mit aufzunehmen, zum mindesten, wo sie es mit der Gestaltung körperlicher (stereometrischer) Dinge zu tun hat, zumal auch die ästhetischen Elementargefühle in das Kubische eingehen können [2]). Gleichwohl oder vielleicht gerade deshalb ist die Betonung der Doppelung unserer Raumauffassung verdienstlich, um festzustellen, daß dem künstlerischen Schaffen bei seiner Auseinandersetzung mit dem Raume ganz verschiedene Ausgangspunkte zu Gebote stehen, wie das auch durch die künstlerische Erfahrung bestätigt wird [3]). Wenn es auch eine übertriebene Behauptung bleibt, daß die diskursive Formvorstellung eigentlich kein Sehen sei, so handelt es sich doch bei ihr nicht ausschließlich um ein Gesichtssinneserlebnis, sondern um eine Folge zusammenhängender (kontinuierlich verbundener) und mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziierter Wahrnehmungen. Es kann nicht bestritten werden, daß Phantasieanschauung (beziehungsweise diskursive Formvorstellung) und Gesichtsbild zwei verschiedene Erlebnisse sind und zwei verschiedene Richtungen künstlerischer Begabung beherrschen können. Dieser Tatbestand hat mich seinerzeit zur Aufstellung zweier kunstwissenschaftlichen Hilfsbegriffe veranlaßt, die der psychologischen und erkenntnistheoretischen Analyse stand zu halten scheinen. Für den einen, der ein simultan

---

[1]) Mach, a. a. O. S. 151 ff. und Erkenntnis u. Irrtum, S. 339 ff.; vgl. dazu W. Grosse, D. Lit.-Zeitung 1906, N. 48, Sp. 2991; M. Ettlinger, Zur Entw. der Raumanschauung bei Mensch und Tier. Münchener Philos. Abhandl. Th. Lipps z. 60. Geburtst. gewidm. Leipzig 1911, S. 77 ff. Machs genauere Unterscheidung des physiologischen Raumes von dem Vorstellungsraum ist für uns unwesentlich.

[2]) J. L. Soret, *Les conditions phys. de la perception du beau,* Genève 1892, S. 26 ff. und Mach, Analyse usw. S. 94.

[3]) A. Hildebrand, Das Problem d. Form in d. bild. K. 4. Aufl., Straßburg 1903, S. 26 ff.

gegebenes flächenhaftes (zweidimensionales) Raumgebilde im Sinne eines künstlerischen Leit- oder Gedankenbildes bezeichnen soll und dem Hildebrandschen »Fernbild« entspricht, schlug ich die neue, seine Bedeutung klarer ausdrückende Bezeichnung »die Sehform« vor, da jeder Sehakt von einem Einzelkörper ein solches silhouettenhaftes Formganzes aufnimmt. An diesem Ausdruck möchte ich festhalten. Für den anderen, der diskursiven Formvorstellung entsprechenden Begriff, d. h. für die Vorstellung einer dreidimensionalen (kubischen) sichtbaren und tastbaren Raumgröße (beziehungsweise eines Körpers), will ich vorläufig statt des von mir früher vorgeschlagenen Ausdrucks des »Sehbegriffs« die Bezeichnung »die Sehvorstellung« anwenden, bis über die treffendste Benennung beider Begriffe eine allgemeine Verständigung erzielt ist[1]). Dem gesamten Sachverhalt trägt aber schon die von Schmarsow vorgenommene Unterscheidung zweier Arten von Sehen, dem fernsichtigen, akkommodationslosen Schauen und dem nahsichtigen, gleichsam abtastenden Sehen (siehe oben S. 14) Rechnung. Daß das letztere ein an den Zeitablauf gebundener (sukzessiver) Vorgang ist und darum bei den Schöpfungen der Plastik und Baukunst die volle Aufnahme des Kunstwerks erst in der Vorstellung zustande kommt, ist wiederholt von ihm mit aller Klarheit ausgesprochen worden[2]). Sobald man aber anerkennt, daß die reproduktive Phantasietätigkeit auch von der Sehvorstellung ausgehen kann, wird man auch zugeben müssen, was bisher vielfach geleugnet wird, daß der ästhetische Genuß solcher Werke an den Zeitablauf gebunden ist. Mit der Sonderung des Sehraumes und des Tastraumes, zwischen denen der Gehraum vermittelt, indem er uns die Möglichkeit bietet, den ersteren immer wieder in den letzteren zu verwandeln, wird also Schmarsow der Doppelung unserer Raumauffassung durchaus gerecht.

Doch lassen sich die Raumkünste nicht etwa nach diesen drei Raumzonen reinlich aufteilen. Vielmehr entspricht der Doppelung des Raumbewußtseins auch eine doppelte äußere (technische) Erfüllungsmöglichkeit, und zwar sonderbarerweise sowohl der Sehform als auch der Sehvorstellung, in gleichwertiger (adäquater) oder ungleichwertiger Objektivierung: die optische und die haptische (kubische). Und das gilt nicht nur für den Halbkreis der bildenden Künste (im engeren Sinne), sondern auch für den der Zweckkünste, in die sich für uns der gesamte Kreis der bildenden Kunst (im weiteren Sinne) gespalten hat (siehe oben S. 29). Im ersteren ergeben sich unter dieser Voraus-

[1]) Kongreß für Ästhetik usw. S. 332. Ich lasse den mißverständlichen Ausdruck »Sehbegriff« auf briefliche Einwendungen von A. Schmarsow fallen.

[2]) Schmarsow, Beitr. z. Ästhet. d. bild. Kunst III, S. 47 ff. u. S. 76 ff.; Kongreß f. Ästhet. usw. S. 246; Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1914, IX, S. 66 ff.

setzung drei technische Darstellungsarten oder Kunstgattungen. Erstens die Flächenkunst, welche der gleichwertigen rein optischen Objektivierung der Sehform dient und Zeichnung und Malerei umfaßt. Zweitens die Rundplastik, in der sich die gleichwertige haptische Objektivierung der Sehvorstellung vollzieht. An dritter Stelle endlich die Reliefkunst, welche eine Vermittlung von Sehform und Sehvorstellung anstrebt, indem sie die Sehform einer ungleichwertigen haptischen (aber nicht in vollem Maße kubischen) Objektivierung unterwirft. Vom psychologischen Standpunkt stellt sie sich durchaus als eigenartige Gattung dar, welche der Flächenkunst (Zeichnung) näher steht als der Rundplastik [1]). Unter dem rein technischen Gesichtspunkt freilich läßt sie sich mit der letzteren unter dem Begriff der Bildnerei oder der Plastik im üblichen allgemeinen Sinn zusammenfassen. — Aber es darf nicht übersehen werden, daß auch in den Zweckkünsten die doppelte technische Erfüllungsmöglichkeit der Sehform und der Sehvorstellung vorliegt. Denn ein baukünstlerischer Gedanke kann nicht nur im tektonischen Aufbau eines Raumganzen seine haptische (kubische), sondern auch in einer Folge von Rissen, ja in einer einzigen Zeichnung, also in der objektivierten Sehform, eine rein optische Verwirklichung finden. Und vollends nimmt die Zierkunst sowohl als Flachornamentik an der optischen Erfüllungsmöglichkeit der Sehform wie auch als plastische Dekoration an der haptischen (kubischen) Objektivierung von Sehvorstellungen ihren vollen Anteil.

Die vorstehende Betrachtung hat bereits ein weiteres wichtiges Ergebnis zutage gefördert, wenngleich ein negatives. Sie läßt erkennen, daß sich die Begriffe des Optischen und Haptischen nicht mit der allgemeingültigen Unterscheidung des Malerischen und Plastischen decken. Flächenkunst und Malerei fallen ebensowenig zusammen wie Körperkunst (Rundplastik) und Bildnerei, da der Reproduktionsdrang, mag er von der Sehform oder von der Sehvorstellung ausgehen, auch in der ungleichwertigen (inadäquaten) Erfüllungsform seine Objektivierung finden kann, wie vor allem die Reliefkunst beweist. Wir werden aber erst recht nicht Zeichnung, Malerei und Bildnerei mit dem Laien nach ihrem technischen Verfahren unterscheiden dürfen und dieses nicht für das Kennzeichen der einzelnen Künste nehmen wollen, sondern wir haben wiederum nach einem psychischen Entstehungsgrund zu fragen, nach einer besonderen Auffassungsweise der Wahrnehmungsinhalte (beziehungsweise der Phantasievorstellungen), welche ihrerseits die Wahl unter den verfügbaren Ausdrucksmitteln bestimmt und zur Vollendung jeder Technik führt.

---

[1]) Kongr. f. Ästh. usw. S. 334; diese Unterscheidung ist hier nur wie folgt zu ergänzen.

Kunstwissenschaftliche Begriffsbildung auf psychologischer Grundlage für die einzelnen Raumkünste.

In den vorhergehenden Ausführungen ist versucht worden, die allgemeinen psychologischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens in kurzer Zusammenfassung klarzustellen und unter Berücksichtigung der besonderen Sinnesgebiete die Voraussetzungen der schöpferischen Tätigkeit in der bildenden Kunst abzuleiten. Erkannten wir in dem qualitativen (reproduktiven) und quantitativen Faktor zwei durchgehende, allen Künsten gemeinsame Grundprinzipien, so ergab sich innerhalb des Bereichs der kinästhetischen und der Gesichtssinneserlebnisse aus dem Verhältnis ihres Zusammenwirkens auch der maßgebende Einteilungsgrund für die Raumkünste. Er gilt nunmehr, auf demselben Wege fortschreitend, d. h. in Anknüpfung an die Ergebnisse der neueren Psychologie, die einer jeden von diesen eigentümliche Wirkungsweise und damit ihr innerstes Gestaltungsprinzip zu bestimmen.

Mit der psychologischen Nachprüfung dieser Begriffe treten wir in die eingehende Auseinandersetzung mit Wölfflin ein, ohne die Fühlung mit dem Gedankensystem Schmarsows aufzugeben, der der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung auf psychologischer Grundlage auch in dieser Richtung vorgearbeitet hat. Wenn er das Wesen des Plastischen, Malerischen, Architektonischen usw. als den Inbegriff derjenigen Eindrücke aufgefaßt wissen will, welche in ihrer reinsten und stärksten Wirkung nur durch die gleichnamige Kunst ausgelöst werden können [1]), — so ist damit bereits die Frage nach ihrem Gestaltungsprinzip gestellt. Denn es liegt auf der Hand, daß der besonderen Art der Wirkungen auch eine schöpferische innere Anschauungsweise entsprechen muß, aus der sie hervorgeht. Es gilt aber auch hier wieder nur, die bereitliegenden Ergebnisse der neueren Psychologie, und zwar der differentiellen, für die Kunstwissenschaft zu verwerten. Sie bietet in der Lehre von den individuellen Typen der künstlerischen Begabung den Schlüssel zu dieser Frage und führt zur Erkenntnis, daß es sich in den verschiedenen Richtungen des künstlerischen Schaffens um Reproduktionstendenzen besonderer Sinnesanlagen handelt [2]). Auch in der Ästhetik ist neuerdings mit Recht geltend gemacht worden, daß die Begriffe des Malerischen, Musikalischen und andere mehr zwar von den gleichnamigen Künsten abgeleitet sind, daß sie aber im gewöhnlichen wie auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch längst eine viel allgemeinere Bedeutung gewonnen haben [3]). Sie bezeichnen eine von

[1]) Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 66 und Beitr. zur Ästhet. d. bild. K. usw. I, S. 6 ff. und III, S. 3 u. 223.

[2]) Meumann, Die Ästhetik der Gegenwart S. 99 ff. und System der Ästhetik S. 33 ff., sowie besonders Müller-Freienfels, Psychol. d. Kunst I, S. 85 ff.

[3]) Lotze, Geschichte d. Ästhetik in Deutschland. München 1868, S. 557 ff. und neuerdings R. Hamann, Ästhetik, Leipzig 1911, Aus Natur u. Geisteswelt 345. Bdch.,

einer bestimmten Gefühlsweise begleitete Art der Gestaltung oder des sinnlichen Eindrucks, welche auch bei ganz anderen Tatbeständen, darunter auch bei solchen einer ungleichnamigen Kunst erlebt werden kann. So kann z. B. durch eine Zeichnung oder durch die Modellierung in einem Gemälde ein Eindruck erzielt werden, den wir als plastisch bewerten. Anderseits sprechen wir von der malerischen Komposition und Behandlung eines Bau- oder Bildwerks und weiter ohne Bedenken nicht nur von einer malerischen Landschaft, sondern sogar von malerischer Unordnung. Man darf daher solche Bestimmungen sehr wohl als ästhetische Kategorien ansehen und mit den Begriffen des Tragischen, Komischen und anderen mehr in eine Reihe stellen, die gewisse Grundverhältnisse der von der Dichtung hervorgerufenen Inhaltsgefühle umschreiben und ebenfalls auf andere Sachverhalte übertragbar sind. Der Gefahr mißverständlicher Anwendung, der sie infolge dieser Ausdehnung des Wortgebrauchs und schillernden Erweiterung des Wortsinnes ausgesetzt sind, muß freilich im wissenschaftlichen Sprachgebrauch durch schärfere Begrenzung ihrer Bedeutung vorgebeugt werden, — und zwar zunächst durch empirische Feststellung der gemeinsamen Grundbedeutung, falls eine solche ihrer Anwendung, zumal auf künstlerische Tatbestände, zukommt. Es ist der Weg, den auch Wölfflin beschritten hat, — wenngleich nicht durchgängig [1].

Die ästhetische Kategorie des Plastischen als künstlerisches Gestaltungsprinzip.

Als ein Versäumnis, ja als ein Rückschritt erscheint mir, daß bei Wölfflin — allerdings nicht bei ihm allein — das Plastische als kunstwissenschaftlicher Grundbegriff und scheinbar auch als ästhetische Kategorie gänzlich ausfällt [2]. Einen zureichenden Grund dafür kann ich auch nicht in dem Umstande erkennen, daß er kunstgeschicht-

---

S. 103 ff. In diesem erweiterten Sinn wendet auch Schmarsow schon die Begriffe an und betont a. a. O. I, S. 5 ff., daß sie nur von der Verschwommenheit des gewöhnlichen Sprachgebrauchs zu befreien sind, während noch Th. Lipps, Ästhetik, Hamburg u. Leipzig 1906, II, S. 121 die Gesetze der künstlerischen Gestaltung unmittelbar von den Mitteln der Einzelkünste ableitet.

[1]) Wölfflin, Über den Begriff des Malerischen. Logos, Internat. Zeitschr. f. Philos. d. Kultur 1913, S. 1 ff.

[2]) Mit bewußter Absicht schließt auch Hamann, a. a. O. S. 106, das Plastische von den letzteren aus. Allein daß durch plastische Mittel (im technischen Sinne) malerische Wirkungen erzielt werden können, hebt den Gegensatz der ästhetischen Grundbegriffe ebensowenig auf als die Möglichkeit ihrer Vermittlung in der empirischen Gestaltung des Kunstwerks (siehe unten). In auffallendem Widerspruch dazu hat denn auch Hamann, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1908, III, S. 1 ff. »das Wesen des Plastischen« noch vom ästhetischen Standpunkt zu bestimmen versucht, wenngleich schon mit Beziehung auf das Objekt plastischer Darstellung und nicht nur im Sinne der subjektiven (psychologischen) Auffassung, von der wir bei der Aufstellung der ästhetischen Kategorien hier ausschließlich auszugehen haben.

liche Grundbegriffe zur Stilcharakteristik des Barock geben will und daß in dieser Stilphase das Plastische im Sinne der ästhetischen Kategorie anscheinend nicht zur wahren Entfaltung kommt. Aber auch so hätte es doch als Gegenbegriff eingeführt werden müssen. Statt dessen stellt Wölfflin einen anderen Gegenbegriff des Malerischen auf. So fällt mir, da ich dem Plastischen die volle Bedeutung einer ästhetischen Kategorie zuerkenne, zunächst die Aufgabe der empirischen Begriffsbestimmung zu, die dann durch den Nachweis der psychischen Grundlage dieser Anschauungsweise zu klären ist. Prüfen wir den allgemeinen Sprachgebrauch auf den durchgehenden Sinn des Ausdrucks, so werden wir finden, daß es sich bei dem Begriff des Plastischen immer um die Vorstellung eines von seiner Umgebung deutlich gesonderten körperlichen Gebildes handelt, mag es uns vom Raum umflossen oder nur von seinem Hintergrunde gelöst, gleichsam vor diesem vortretend erscheinen. Den letzteren sowie den ersteren fassen wir durchweg als negative Instanz auf und stellen uns zum mindesten die übersichtliche Geschlossenheit der kubischen Raumerfüllung vor, auch wo wir sie nicht unmittelbar wahrnehmen, weil uns im gegebenen Augenblick die Ansicht einzelner Teile des betreffenden Körpers entzogen ist. Den Inhalt der Gesamtvorstellung macht durchaus das Gegenständliche aus. Plastik ist »Körperbildnerin«, werden wir mit Schmarsow daraus zu folgern haben [1]), auch wenn wir dabei noch nicht einmal an ihre vornehmste Aufgabe denken, an die Darstellung der Menschengestalt. Denn wir sprechen ohne Bedenken auch von dem plastischen Eindruck eines leblosen Gebildes der Natur oder der Menschenhand. Vergleichen wir damit den psychologischen Tatbestand. Die vielerörterte Streitfrage, ob Tastempfindungen beim Erlebnis des Plastischen mitsprechen, ist für den Durchschnittsmenschen schwerlich in bejahendem Sinne zu beantworten [2]), da die scharfe Trennung von abtastendem Sehen und rein passivem Schauen, wie bemerkt, vor der psychologischen Nachprüfung nicht standhält (siehe oben S. 33). Was an dieser Unterscheidung zutrifft [3]), bezieht sich vielmehr auf den Gegensatz der Sehvorstellung zur Sehform (siehe oben S. 32/33). Unsere Auffassung des Körperlichen löst

---

[1]) Schmarsow, Beiträge usw. I, S. 20 und III, S. 53/4, sowie Grundbegr. S. 246. Damit trifft auch Hamann, a. a. O. S. 9 ff. im wesentlichen zusammen.

[2]) Vgl. zuletzt R. Hohenemser, Wendet sich die Plastik an den Tastsinn? Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1911, VI, S. 405 ff. Treffend spricht Hamann, a. a. O. S. 4 ff., von »körperlichem Sehen«, wenngleich er dem motorischen Faktor für das rezeptive Verhalten im ästhetischen Genuß übertriebene Bedeutung beilegt.

[3]) Schmarsow, Beiträge usw. III, S. 46 ff. u. 76 ff. gegen Hildebrand, dessen Selbstzeugnis die Bestätigung dafür bietet.

eine diskursive Formvorstellung aus, welche sich aus assoziierten Erfahrungen beider Sinnesgebiete zusammensetzt. Nur beim schöpferisch veranlagten Individuum, d. h. beim plastischen Künstler, ruft diese Vorstellungsmasse zweifellos motorische Impulse und wohl auch reproduzierte Tastgefühle hervor, welche den Schatz seines Vorstellungsbesitzes für spätere Phantasiegestaltung bilden helfen[1]). Ihn haben wir dem visuell motorischen Typus zuzurechnen, den die differentielle Psychologie als eigenartige Begabungsrichtung festgestellt hat[2]). Allein damit ist noch keineswegs entschieden, daß der aus der Sehvorstellung entspringende Reproduktionsdrang sich durchweg in der haptischen (kubischen) Erfüllungsform verwirklichen muß, sondern die ästhetische Kategorie des Plastischen (beziehungsweise die plastische Anschauungsweise) kann auch in einer inadäquaten Objektivierung der Sehvorstellung zur Entfaltung kommen, — sei es in einer Zeichnung oder in einem Gemälde. Ihr Wirkungskreis ist ein weiterer in der bildenden Kunst als in der allgemeinen Lebenssphäre, weil hier die Voraussetzung der Hingabe an die optische Illusion eines dreidimensionalen (kubischen) Eindrucks hinzukommt. In der Flächenkunst aber ist diese plastische Wirkung vor allem durch die Deutlichkeit des zusammenhängenden Umrisses, also wieder durch die Abgrenzung des Gebildes gegen seine Umgebung, bedingt. Sie unterliegt jedoch hier sehr beträchtlichen Abstufungen der Anschaulichkeit, für die das ausgiebigere oder dürftigere Maß zeichnerischer Verkürzung entscheidend ist. Ihre Anwendung hängt mit der Bevorzugung gewisser Ansichten des Körpers, nämlich der übersichtlichen Dreiviertelwendungen, aufs engste zusammen. Der plastische Eindruck kann darüber hinaus eine Verstärkung durch die Art der Belichtung und Schattengebung erfahren, die wiederum eine zusammenhängende und gleichmäßig abgestufte sein muß. Anderseits kann sich die plastische Anschauungsweise schon in einer ziemlich einfachen Umrißzeichnung aussprechen, da auch mit einer solchen (silhouettenhaften) Sehform eines gegenständlichen Gebildes die Vorstellung des Kubischen assoziiert wird. Lehrt uns doch die Kunstgeschichte, daß es langer Bemühungen bedarf, bis die volle Beherrschung der optischen Darstellungsmittel der Sehvorstellung gewonnen wird. Am Anfang der Entwicklung der Zeichenkunst steht überall die Silhouette, d. h. die aus den einfachsten Projektionen entstehende Sehform, aus der erst allmählich und manchmal erst auf dem Umwege

---

[1]) Hildebrand, a. a. O. S. 22 ff. über die Vorstellungstätigkeit des Bildhauers im Gegensatz zu derjenigen des Malers.

[2]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 102 und mit Bezug auf das plastische Schaffen besonders S. 104 ff.

über die zusammengesetzte (gemischte) Projektion der graphische Ausdruck der Sehvorstellung (beziehungsweise bereicherten Sehform) entwickelt werden muß.` Anderseits beweist der Umstand, daß es eine reine Silhouettenkunst gibt, die mit der Entwicklung der Zeichnung Schritt hält, daß die plastische Anschauungsweise als ästhetische Kategorie sich nicht nur mit einer starken reproduktiven Begabung für die Sehvorstellung (diskursive Formvorstellung), sondern auch mit einer solchen für die Sehform verbinden kann. Damit bietet wieder die Kunstwissenschaft der differentiellen Psychologie eine wichtige Anregung zur Feststellung feinerer Begabungsunterschiede innerhalb des visuell motorischen Typus.

Das Lineare als optischer Ausdruck des plastischen Gestaltungsprinzips.

Hier stoßen wir bereits auf den ersten der Wölfflinschen Grundbegriffe, auf das »Lineare« als Gegensatz zum Malerischen. Für uns deckt er nunmehr nur den Ausdruck der plastischen Anschauungsweise in der Flächenkunst und erscheint daher als voller Gegenbegriff gegen diese Kategorie unzureichend. Wenn Wölfflin ihn durch das vorwiegende Interesse für den Umriß näher bestimmt, so ist damit eben nur eine Seite der Sehvorstellung hervorgehoben, von der die Phantasiegestaltung des plastisch denkenden Künstlers ihren Ausgang nimmt. Diesen Tatbestand aber erkennt Wölfflin unbewußt an, wenn er hinzufügt: »das Tastbild« (ich ergänze schwerlich unrichtig: der künstlerischen Einbildungskraft) »wird zum Sehbild« (nämlich der künstlerischen Gestaltung). Das ist offenbar ganz dasselbe, was ich unter der Umsetzung der Sehvorstellung in die inadäquate Erfüllungsform verstehe (siehe oben S. 33), — gilt aber nur für die Flächenkunst. Das Lineare ist also das Plastische in optischer Erfüllungsform, d. h. auf graphischen Ausdruck gebracht. Seine Bedeutung geht allerdings in der Flächenkunst (und im Relief) noch darüber hinaus, da die Linie hier außerdem zur Trägerin der rhythmischen Werte und der Gefühlssymbole (siehe oben S. 22 und 25) wird. Diese sozusagen kalligraphischen Wirkungen aber können vollends den allgemeinen Gegensatz zum Malerischen nicht begründen. Daß Wölfflin in der Tat den Begriff in weiterem Sinne verstanden wissen will, geht aus anderen Erläuterungen bei ihm hervor, so z. B. wenn er sagt, der lineare Stil strebe danach, die Dinge nach tastbaren Verhältnissen objektiv zu veranschaulichen. Es komme auch nicht darauf an, daß die Linie sich als solche dem Auge darbiete. Gleichwohl fehlt ein wichtiges Wesensmerkmal. Zur Anschaulichkeit des Plastischen (beziehungsweise des Tastbaren) gehört doch nicht nur die Begrenzung, sondern auch der körperliche Abschluß der Flächen. Der ausgebildete lineare Stil aber gibt diesen ebenso deutlich in der Flächenkunst wie in der Rundplastik (d. h. in der haptischen Erfüllungsform) wieder. Man

denke nur an die Modellierung eines Botticelli und Signorelli. Deshalb läßt sich nicht etwa der Begriff des Plastischen umgekehrt dem des Linearen unterordnen. Wölfflin versucht das zwar nicht auf theoretischem Wege zu erreichen, hat aber doch die Probe darauf in der vergleichenden Betrachtung der Renaissance- und Barockplastik angestellt. Und doch muß er selbst zugestehen, daß »die Linie nur einen Teil der Sache« trifft[1]). Wollen wir aber das Wesentliche der plastischen Anschauungsweise als des Oberbegriffs auf eine einheitliche Formel bringen, so dürfen wir sagen: das plastische Sehen oder Vorstellen haftet an der Gestaltqualität der Dinge (dem »Gegenständlichen« Schmarsows) und beruht auf dem psychophysischen Tatbestande, daß in der künstlerischen Vorstellungsbildung diejenigen Gesichtssinnesempfindungen die Vorherrschaft haben, welche uns die extensiven Wahrnehmungen vermitteln und sich am engsten mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziieren. Das sind die Netzhautbilder (als physiologische Gegenwerte der Sehformen) und die Muskelinnervationen des Sehorgans.

Die ästhetische Kategorie des Malerischen als künstlerisches Gestaltungsprinzip.

Die Berechtigung unserer weiteren Fassung des Gegenbegriffs zum Malerischen kann vollends durch den polaren Gegensatz erhärtet werden, in den diese Kategorie bei einheitlicher Wesensbestimmung zu jener tritt. Gehen wir also zunächst mit Wölfflin, der sich besonders um den Begriff des Malerischen bemüht hat und dennoch auch in seinem neuen Werk nicht zu einer solchen inneren Zusammenfassung durchgedrungen ist, den Weg negativer Unterscheidung desselben vom Plastischen (beziehungsweise vom Linearen)[1]), obgleich wiederum nur die psychologische Begründung in Verbindung mit der empirischen Ableitung seine positiven Eigenschaften ermitteln kann. Der malerische Eindruck (beziehungsweise das malerische Sehen) beruht nach Wölfflin auf der »Entwertung der Umrisse«, indem das Undeutlichwerden der Grenzlinien unter der Einwirkung von Licht und Schatten den greifbaren (anschaulichen) Formzusammenhang zerstört. Das werden auch wir im Hinblick auf die plastische Anschauungsweise vollauf anerkennen dürfen. Wenn hingegen überhaupt die Entfremdung des Gesichtsbildes von der Sehform, sei es in einer Schrägansicht oder infolge starker Überschneidungen ihrer Teile, schon als malerisch bewertet wird, so erfolgt damit eine Erweiterung des Begriffs, die man höchstens dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zugute halten kann. Denn hier findet eine Vermengung des Malerischen und des Optischen (vgl. oben S. 34) statt. Es handelt sich vielmehr in diesen Fällen nur um eine unvollständige optische Erfüllung von Sehvorstel-

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 1 ff. und Kunstgesch. Grundbegriffe S. 27 ff.

lungen innerhalb der plastischen Anschauungsweise. Als malerisch aber dürfen wir nur diejenige Aufhebung der anschaulichen Zusammenhänge innerhalb der sichtbaren Erscheinung anerkennen, die durch ähnliche Kräfte bewirkt wird wie die Entwertung der Umrisse. Viel eher können wir daher Wölfflin zustimmen, wenn er neben dem subjektiv Malerischen auch ein objektiv Malerisches als Vorstufe des ersteren oder als objektiven Gegenwert in der Naturwirklichkeit aufzuweisen sucht. Im Anblick des zerlumpten Bettlers, der Ruine und bei weiteren Beispielen ist es die Zerrissenheit der Oberflächengestaltung, welche den Eindruck eines unzusammenhängenden Wogens oder einer Verflechtung der Formen erzeugt. So bildet für Wölfflin die über das Ganze hingehende Bewegung ein zweites Wesensmerkmal des Malerischen, auf dem vor allem seine dekorative Wirkung beruhen soll [1]). Die Schwäche dieser gesamten empirischen Ableitung freilich tritt darin zutage, daß sie sich nicht einmal logisch auf einen einheitlichen Begriff bringen läßt. Erst ihre Beziehung auf den psychologischen Tatbestand, die wir bei Wölfflin vermissen, erlaubt, das Richtige vom Unzutreffenden zu scheiden.

Welche tief eingreifende Rolle bei allen diesen Eindrücken die Verteilung von Licht und Schatten spielt, hat Wölfflin selbst keineswegs übersehen, vielmehr treffend hervorgehoben, daß nicht diese Gegensätze an sich, sondern nur das Unzusammenhängende derselben die malerische Beleuchtung ausmacht. Licht und Schatten aber bringen auf einer rauhen oder zerklüfteten Oberfläche Wirkungen hervor, die auch durch Tonstufen oder Farbenunterschiede in unserem Auge entstehen können, nämlich die Helldunkelkontraste oder, wie wir auch sagen dürfen, die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen im Unterschied von den extensiven (quantitativen). Die Bewegung, die Wölfflin eigentlich meint, hat auch kaum etwas mit der gleitenden Blickbewegung zu tun, die gerade in der plastischen Anschauungsweise zumal bei ihrem linearen Ausdruck führende Bedeutung gewinnt. Maßgebend ist vielmehr die rein dynamische Bewegung unserer wechselnden Qualitätsempfindungen, welche der klaren Sonderung der Formen durch das Auge entgegenarbeitet und sie miteinander und mit dem Grunde (beziehungsweise ihrer räumlichen Umgebung) bindet. Daraus erklärt sich eben das, was Wölfflin das objektiv Malerische und seine dekorative Schönheit nennt. Sind doch diese Wirkungen

---

[1]) Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888, S. 15 ff. u. 2. Aufl., 1907, S. 16, sowie Logos 1913, S. 5 und Grundbegriffe S. 21 ff. Ähnlich faßt auch Hamann, Ästhetik usw. S. 106 das Malerische als Gegensatz zu jeder Form und Ordnung auf und mit kritischer Stellungnahme zu Wölfflins, Schmarsows und Riegls Begriffsbestimmung im Archiv f. Kulturgesch. 1910, VIII, S. 491 ff.

in der Tat mit der plastischen Anschauungsweise so weit vereinbar, daß sie den Zusammenhang der Formen nicht gänzlich zu zerstören brauchen. Plastische und malerische Anschauungsweise schließen sich gegenseitig nur logisch, nicht aber notwendigerweise in ihrer empirischen Verwirklichung aus (siehe oben S. 36, Anm. 2), sondern lassen sich miteinander in mannigfaltigen Mischungen vermitteln. Beim »Hieronymus im Gehäus«, um bei einem Beispiel Wölfflins zu bleiben, gewinnen die hellen, flimmernden Lichter, die Dürer über die Flächen ausgebreitet hat und die starken Kontrastwirkungen des Schwarzweiß in unserer Betrachtung das dynamische Übergewicht über das Gegenständliche. Und so bringt auch das Liniengewirr einer Landschaftszeichnung Altdorfers einen malerischen Eindruck nicht etwa dadurch hervor, daß wir auch bei schärferem Zusehen die Einzelformen nicht auseinandersehen könnten, sondern weil das Netz der Schwarzweißkontraste einen stärkeren Reiz auf unser Auge ausübt als der Linienzusammenhang.

Auf diesen Sachverhalt müssen wir unsere psychologische Wesensbestimmung des Malerischen im polaren Gegensatz zum Plastischen begründen, indem wir sagen: das malerische Sehen und Gestalten herrscht da, wo die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen vorwiegend die Wahrnehmung (oder die reproduktive Phantasietätigkeit) vermitteln. Daß dieses Ergebnis kein willkürliches ist, bestätigt die Feststellung eines rein visuellen Künstlertypus, dessen besondere Begabung in der Lebhaftigkeit und Reproduktionskraft der Farben-(und Helldunkel-) empfindungen besteht [1]. Auf der Grundlage dieser einheitlichen Sinnesbegabung bietet die Zusammenfassung der empirischen Einzelbestimmungen Wölfflins zum Vollbegriff des Malerischen keine erheblichen Schwierigkeiten mehr, wenngleich es eines kräftigen Abstrichs (siehe oben S. 41) und der Klärung des Merkmals der Bewegung bedurfte, in dem sein Gedankengang geradezu als Brennpunkt seine Zusammenfassung findet [2]. Werfen wir aber wieder einen Rückblick auf Schmarsows Wesensbestimmung des Malerischen, so erhält diese durch das psychologische Kriterium ihre volle Rechtfertigung. Zwar

---

[1]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 91 ff., der dabei nur zu ausschließlich die Farbenempfindungen im Auge hat. Daneben besteht jedoch ein Sondertypus mit außergewöhnlicher Empfindlichkeit für die Tonabstufung nach Helligkeitsgraden mit entsprechend lebhafter Reproduktionsfähigkeit, zumal in den sehr verbreiteten Fällen schwacher Farbenblindheit; vgl. A. Guttmann, Farbensinn und Malerei, Die Umschau 1909, XIII, S. 8 ff.

[2]) So schon Renaissance und Barock, 2. Aufl., S. 16 mit unzureichend begründeter Ablehnung von Schmarsows Begriffsbestimmung des Malerischen.

wird auch von ihm für die Anfänge der Malerei das Optische (als Projektion des Körpers auf die Fläche) noch nicht scharf vom eigentlich Malerischen geschieden, der Gegensatz der Anschauungsweise aber selbst auf dieser Stufe keineswegs verkannt, da der farbig gefüllten Silhouette im Vergleich mit der reinen Umrißlinie, welche die Gestalt viel deutlicher aus der Fläche herauslöst, die engere Verknüpfung mit dieser, die als Raum aufzufassen ist, zuerkannt wird. In der weiteren Entwicklung des malerischen Sehens ist vollends von Schmarsow der reine flächenhafte Augenschein, in dem sich Raum und Dinge dem Auge darbieten und die Verbindung von Körper und Raum, welche sich sowohl aus der Farbenqualität als auch aus dem Ineinanderfließen der Tonstufen als Licht und Schatten ohne Rücksicht auf die Formbegrenzung ergibt und das Nebeneinander der Dinge schließlich in der räumlichen Erscheinung vereinheitlicht, als »das innerste Anliegen« malerischer Anschauungsweise bezeichnet worden [1]). Indem wir vom psychologischen Gesichtspunkt zu demselben Ergebnis gelangt sind, ist für uns zugleich die Polarität der ästhetischen Kategorien des Plastischen und des Malerischen im Sinne einer unterschiedlichen, aber nur relativ gegensätzlichen individuellen Anschauungsweise sichergestellt. Wie aus dem Gegensatz dieser individuellen Begabungstypen verschiedene Kunstrichtungen oder Stilphasen entspringen können, ist eine Frage, die bei der Erörterung der Entwicklungsgesetze der Kunst aufzuwerfen sein wird (siehe unten).

Kunstwissenschaftliche Begriffsbestimmung des reliefmäßigen Gestaltungsprinzips.

Lassen sich die eigenartigsten Wirkungen der plastischen und malerischen Technik auf zwei verschiedene Gestaltungsprinzipien oder ästhetische Kategorien zurückführen, die in verschiedenen Leistungen der künstlerischen Gesichtssinnesbegabung ihre Wurzel haben, so liegt die Frage nahe, ob nicht auch in jener Kunstgattung, welche wir als eine Zwischen- oder Mischform der Rundplastik und der Flächenkunst (beziehungsweise als eine vermittelnde Erfüllungsform des optischen und haptischen Reproduktionsdranges) ansehen dürfen, in der Reliefbildnerei nämlich, ein eigentümliches Gestaltungsprinzip wirksam sei. Es kann sich freilich dabei nicht mehr um die Objektivierung (Reproduktion) besonderer Sinnesempfindungen handeln, da sämtliche Eindrücke, die wir durch das Auge aufnehmen, bereits in dem plastischen und malerischen Sehen enthalten sind. Daraus folgt aber auch, daß beide ästhetischen Kategorien in gewissen Grenzen auf die Reliefkunst übergreifen müssen. Das Reliefmäßige wird demnach seinen Stim-

[1]) Schmarsow, a. a. O. I, S. 40 ff. u. S. 82 ff. und III, S. 26 u. S. 39, sowie Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 128 und Kunstwiss. Grundbegr. S. 282 ff.

mungsgehalt mehr oder weniger von der einen oder von der anderen Seite empfangen. Da aber, wie wir sahen (siehe oben S. 34), die Begriffe des Plastischen und des Malerischen durchaus nicht mit denen des Haptischen und des Optischen zusammenfallen, so bleibt die Möglichkeit bestehen, daß sich gerade aus der Vermittlung (beziehungsweise Vermischung) der adäquaten Erfüllungsformen der Sehvorstellung und der Sehform, d. h. der mit kinästhetischen und Tastempfindungen assoziierten und der reinen Gesichtssinneserlebnisse, wenn auch nicht eine eigenartige ästhetische Kategorie, so doch eine Gesetzmäßigkeit des technischen Aufbaues, also ein künstlerisches Gestaltungsprinzip, ableiten läßt. Liefert doch schon die Tatsache, daß es eine solche gemischte Erfüllungsform der reproduktiven Betätigung der Raumphantasie gibt, den unwiderleglichen Beweis für das geregelte Zusammenarbeiten beider in ihrer psychogenetischen Grundlage gesonderten Auffassungsformen unseres Raumbewußtseins (siehe oben S. 30 ff.). Daß der Reliefgestaltung ein weiter Spielraum in der Anwendung haptischer und optischer Ausdrucksmittel verbleibt, folgt unmittelbar daraus und braucht hier nicht mehr ausgeführt zu werden[1]. Die äußersten Gegensätze innerhalb der dadurch gebotenen Entwicklungsmöglichkeiten des Reliefstils bezeichnen das Relief der Antike bis tief in das hellenistische Zeitalter hinein und das Relief der italienischen Frührenaissance, Gegensätze, für die in erster Reihe die Vermeidung oder die Verwertung der zeichnerischen Verkürzungen für den Aufbau der Wirkungsform, in zweiter die zunehmende Einbeziehung der Grundebene in die Darstellung maßgebend ist. Von ihr, also von der Fläche, nimmt die Reliefbildung ihren Ursprung, und jene beiden Entwicklungsmöglichkeiten bestehen darin, daß sich die Gestalten des Bildes entweder immer plastischer (beziehungsweise haptisch) aus ihr herauslösen (Hochrelief) oder mehr optisch (mittels der Verkürzung) darstellen (Flachrelief und Halbrelief), doch kann im sogenannten malerischen Relief auch eine Vermischung beider Verfahren stattfinden. Bleibt die Grundebene im ersteren Falle länger rein »negative Instanz«, so schreitet im zweiten und dritten ihre bildmäßige Ausgestaltung Hand in Hand mit ihrer optischen Zurückschiebung fort. Für die Einigung des Ganzen gewinnt dann die vordere ideelle Bildebene immer größere Bedeutung. Aber wie diese sogar in der reinen Flächenkunst (Zeichnung und Malerei) gesprengt werden kann, so treten auch im Relief-

---

[1]) Vgl. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. 1913, XXXIV, S. 154 ff., wo ich auch zur Auffassung Schmarsows und Hamanns Stellung genommen habe. Weitere Erwägungen haben mich davon überzeugt, daß die meinige von der des Erstgenannten grundsätzlich nicht so stark abweicht, als es mir damals schien.

stil, der mit allen Mitteln arbeitet, die vordersten Körperwerte gelegentlich freiräumig über die »Reliefzone« vor. Bei so mannigfaltigen Voraussetzungen ist es kaum möglich, den Begriff des Reliefmäßigen enger zu fassen, als es durch die psychogenetische Erklärung dieser Darstellungsform geschehen ist. Wollen wir ihn aber wieder im Sinne der eigenartigsten Wirkungen, welche dieser Kunstgattung allein in vollem Maße erreichbar sind, verstehen, so werden wir anerkennen, daß dieses Gestaltungsprinzip am reinsten zum Ausdruck kommt, wo die innigste Vermittlung von Fläche und Körper stattfindet, die stärkste Bindung des letzteren an die erstere unter dem Anschein der vollen Körperlichkeit *(rilievo)*. Das entspricht eben der Hildebrandschen Reliefanschauung, welche eine gleichmäßige Schichtung der Körper- und der Raumwerte (Reliefperspektive) fordert, wie sie im Gesamtbereich der Kunst nur ganz selten durchgeführt worden ist und die Technik auf einen sehr kleinen Kreis von Darstellungsmöglichkeiten beschränken würde. Jedenfalls aber finden wir uns mit Schmarsow darin zusammen, daß wir die Reliefkunst als ein selbständiges Zwischenreich zwischen der Flächenkunst und Rundplastik anerkennen. Von seinem Gesichtspunkt aus war Schmarsow auch schon auf dem rechten Wege zur psychologischen Wesensbestimmung dieser Kunstgattung, wenn er sie in das Grenzgebiet von Tastraum und Sehraum verweisen zu müssen glaubte [1]).

Was bietet nun Wölfflin als Grundbegriff für die Erklärung der Wandlung des Reliefstils im Barock? Die Betrachtung der Reliefplastik bleibt bei ihm auf Andeutungen beschränkt [2]). Ja, — sind denn die einschlägigen Schöpfungen des Zeitalters nicht bedeutsam genug, um die Frage nach den Stilgesetzen dieser Kunstgattung berechtigt, wenn nicht geboten erscheinen zu lassen, wenn seine Grundbegriffe das »Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst« zu lösen bestimmt sind? — Hat nicht vor allem der Norden in seiner Grabmalplastik überaus fruchtbar an der Fortbildung des malerischen Reliefstils zur gewagtesten Bildgestaltung gearbeitet? Oder dürfen wir vornehm an ihr vorbeisehen, da Werke von starker und bedeutender Wirkung innerhalb derselben nicht allzu zahlreich sind und die kunstgeschichtliche Forschung diesen gewaltigen Denkmälerbestand bis heute sehr vernachlässigt hat? Selbst wenn dieser Stil eine Verirrung bedeutet, so entspringt er doch zweifellos aus demselben malerischen Kunstwollen, das sich in den übrigen Künsten durchgesetzt hat, und er-

---

[1]) Schmarsow, Beitr. I, S. 40 und III, S. 163 ff. u. S. 184 ff., sowie zur Kritik der Hildebrandschen Auffassung S. 142 ff.; Derselbe, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten S. 151 ff. und Kunstwiss. Grundbegriffe usw. S. 111 u. S. 263 ff.

[2]) Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe usw. S. 67.

heischt eine prinzipielle Erörterung. Finden wir uns aber einmal mit der besagten Lücke in der stilgeschichtlichen Analyse ab, so bietet uns Wölfflins zweites Begriffspaar einen gewissen Ersatz für den Begriff des Reliefmäßigen, der bei ihm gewissermaßen in zwei Faktoren zerlegt ist. Mittels der Gegenbegriffe Fläche und Tiefe erläutert Wölfflin die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raumproblem in der Malerei, Plastik und Architektur des Barock im Gegensatz zum klassischen Stil. Vielleicht erschienen sie ihm für diese umfassende Aufgabe fruchtbarer als die Beziehung auf das reliefmäßige Gestaltungsprinzip. Und doch hätte sich die malerische Stilentwicklung dieses Zeitraumes sehr wohl unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer Herstellung und Auflösung reliefmäßig geschichteter Bildgestaltung (im Sinne der Hildebrandschen Reliefanschauung) begreiflich machen lassen. Gelegentlich wird sogar der Ausdruck angewandt [1]), aber anscheinend ohne bewußte Erkenntnis seiner Tragweite. Auch sieht Wölfflin bei Betrachtung der Rundplastik in der Zusammenfassung der Gestalt zum Flächenbilde durch das 16. Jahrhundert und in der Auflösung des letzteren in Tiefenwerte durch das 17. einen parallelen Entwicklungsgang [2]), der sich gleichwohl in den Grenzen der Ansichtsforderung, also der Hildebrandschen Reliefauffassung (siehe oben S. 39), abspielen soll. Die Anwendung dieses Grundbegriffs selbst hätte vielleicht zu einer höheren Bewertung des Kubischen geführt und gerade die vollkommene Befreiung der Rundplastik von der reliefmäßigen Anschauung, also die Unhaltbarkeit der Ansichtsforderung, erwiesen. In der Architekturentwicklung läßt sich die Vereinheitlichung der perspektivischen Wirkung und die Aufhebung der Raumschichtung des klassischen Stils sehr wohl mit der Vollendung der malerisch optischen Reliefauffassung im Barock in Beziehung setzen und vollends im Außenbau und der Fassadenbildung der reichere Rhythmus der Flächen, Risalite und Pilaster im Gegensatz zu den geschichteten Plänen des klassischen Stils mit dem zusammenhängenden Aufbau des Reliefvolumens, während die Formel: »Fläche und Tiefe« diesen Unterschied kaum zu klarem Ausdruck bringt [3]). Diese Andeutungen über die Anwendung beider Grundbegriffe auf die stilgeschichtlichen Tatbestände sollen jedoch hier nur dazu dienen, um die Unentbehrlichkeit des einheitlichen Grundbegriffs und seine Unersetzbarkeit durch das Wölfflinsche Begriffspaar klarzustellen. Unser Hauptaugenmerk war auf die Klärung des Gestaltungsprinzips selbst gerichtet.

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 81, 97/8 u. a. m.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 111 ff. u. S. 118 ff.

[3]) Wölfflin, a. a. O. S. 121 wird sich selbst des Zwanges, der in ihrer Anwendung auf die Architektur liegt, bewußt.

Was sich uns für die bildenden Künste im engeren Sinne ergeben hat, dürfen wir vielleicht auch für das Schwesternpaar der Zweckkünste zu ermitteln hoffen. Liegt nicht auch einer jeden von ihnen ein eigentümliches Gestaltungsprinzip zugrunde, das gewisse ästhetische Wirkungen in reinster oder vollkommenster Ausprägung auslöst? Wenn das zutrifft, so werden wir dieses Prinzip freilich nicht auf die vorherrschende phantasiemäßige Reproduktion gewisser Sinnesempfindungen (Qualitäten) zu begründen vermögen, da eine solche Wurzel nicht einmal mehr für die Reliefkunst nachzuweisen war, ja überhaupt nicht innerhalb des qualitativen, d. h. des untergeordneten Faktors der Zweckkünste. Wohl aber mögen die Bau- und die Zierkunst ihr unterschiedliches Grundgesetz von dem quantitativen Prinzip (siehe Heft 1, S. 27) als übergeordnetem Faktor empfangen, wie die bildenden Künste von dem reproduktiven (qualitativen). Bestätigt sich diese Erwartung, so wird die zweite Frage lauten, ob nicht auch zwischen ihren Gestaltungsprinzipien ein polarer Gegensatz besteht, wie zwischen plastischer und malerischer Anschauungsweise. Ein Versuch, ein solches Begriffspaar für die Zweckkünste aufzustellen und ihm sogar eine allgemeingültige Formel für die gesamte Kunstentwicklung abzugewinnen, ist in der Tat unlängst gemacht worden [1]. Abgesehen von der unzureichenden Berücksichtigung der Gestaltungsprinzipien der bildenden Künste (im engeren Sinne), ermangelt er jedoch des Nachweises der einheitlichen psychologischen Grundlage der beiden Hauptbegriffe. Dafür aber ist der psychologischen Wesensbestimmung einer jeden dieser beiden Schwesterkünste durch Schmarsow in fruchtbarster Weise vorgearbeitet worden.

Aufgabe der kunstwissenschaftlichen Begriffsbestimmung der Gestaltungsprinzipien der Zweckkünste.

Bei der Baukunst können wir das schon auf Grund unserer vorhergehenden Überlegungen (siehe oben S. 33/34) aus seiner These erkennen, das zu allen Zeiten die Raumgestaltung das »Wesen der architektonischen Schöpfung« ausmacht [2]. Aus Phantasievorstellungen geometrischer Gebilde, zu denen sich unser dreidimensionales Raumbewußt-

Die ästhetische Kategorie des Tektonischen als künstlerisches Gestaltungsprinzip der Baukunst.

[1]) E. Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgesch. d. Stile in d. bild. Kunst, Leipzig 1910. Aus Natur u. Geisteswelt, 317./8. Bdchen., II, S. 96 ff.

[2]) Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorl. in d. königl. Univ. Leipzig 1894, S. 9 ff. und Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung in der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1914, IX, S. 67 (bzw. Kongreß f. Ästhet. usw. Ber. S. 2 ff.); vgl. auch Über den Wert der Dimensionen usw. in d. Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1896, S. 55 ff. Es ist bezeichnend für die Vernachlässigung Schmarsowscher Gedankenarbeit durch die kunstgeschichtliche Forschung, daß in einer jüngst veröffentlichten Arbeit zur Ästhetik der Baukunst gleichartige Gesichtspunkte augenscheinlich ohne jede Kenntnis seiner Arbeiten eingeführt werden; vgl. M. Eisler, Monatshefte f. K. Wiss. 1916, X, S. 327 ff., »Die Freiung in Wien nebst einem Exkurs über die Raumform an sich.«

sein verdichtet und aus der Objektivierung solcher Sehvorstellungen geht sie hervor, wie umgekehrt das Verhalten des Betrachters darin besteht, daß er die ihm im Sehraum gebotenen, mit kinästhetischen Empfindungen assoziierten Gesichtssinneserlebnisse zum Vorstellungsraum ausdeutet. Was sich bei der Rundplastik allenfalls noch bestreiten läßt, wenngleich zu Unrecht, ist hier auf keine Weise abzuleugnen, daß nämlich der ästhetische Vollgenuß der Architektur uns erst durch ein sukzessives Schauen und kontinuierliches Verknüpfen der Anschauung mit der Raumvorstellung übermittelt wird. Doch vollzieht sich die Aufnahme der zusammenhängenden Sehvorstellung nicht sowohl wie dort im Herumgehen um das Bauwerk als Körperwert, sondern vor allem von innen her als eines »Raumgebildes«. Im rechtwinklig abgeschlossenen kubischen Gehäuse treten dabei die Dimensionalgefühle in Tätigkeit, von denen die Tiefenachse als Ausmaß der vorgestellten Bewegung die Führung übernimmt und nur bei vollem Ausgleich mit der Breite im Zentralbau das Höhenlot zur Dominante werden kann [1]. An den drei Koordinaten aber werden uns die Maßverhältnisse des Raumganzen durch Vermittlung der ästhetischen Elementargefühle der rhythmischen Gliederung, der symmetrischen Zusammensetzung und des proportionalen Aufbaues zum Bewußtsein gebracht. Da jedoch unser Raumbewußtsein nur durch Ausdeutung des Gesichtsraumes zum Vorstellungsraum seine anschauliche Gestaltung finden kann (siehe oben S. 32 ff.), so vermag das Gestaltungsprinzip der Raumkunst nur auf einem Umwege in der Grenzsetzung des Raumes in Erscheinung zu treten. Der materielle Aufbau der Innenarchitektur bezweckt also in erster Linie die Fügung eines Gerüstes raumschließender, raumöffnender und raumtrennender Flächen und Glieder, durch die der kubische Raumgehalt mittels der rhythmischen, symmetrischen und proportionalen Beziehungen, welche sie ausdrücken, gegliedert wird. In dieser Leistung ist das eigentliche Gestaltungsprinzip der Baukunst zu erkennen, und nach ihr werden wir es zu benennen haben. Wir werden dann sehr an der schon von verschiedenen Seiten und so auch von Wölfflin gebrauchten Benennung des »Tektonischen« festhalten dürfen, dem Begriff aber die weiteste Fassung geben müssen. Was in der Regel darunter verstanden wird [2], schließt er nur als

---

[1]) Schmarsow, a. a. O. S. 55 ff., sowie Das Wesen d. architekt. Schöpfung, S. 9 ff. und Zeitschr. f. Ästhet. usw. S. 81 ff.

[2]) G. Semper, Der Stil in d. techn. u. tekton. Künsten, 2. Aufl., München 1878, I, S. 9; Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychol. d. Archit. München 1888, S. 2 ff. und in diesem Sinne offenbar auch Grundbegriffe usw. S. 156/7, in allgemeinerem Sinne aber, z. B. mit Beziehung auf die Malerei, S. 140; Cohn-Wiener, a. a. O. II, S. 97, auch mit einer gewissen Erweiterung des Begriffs nach der Seite seiner raumgliedern-

Gegenwert mit ein, den Ausdruck der durch das Material und den Zweckgedanken bedingten statischen (oder gar dynamischen) Gesetzmäßigkeit, welche die kubische Gestaltung der Werkform bestimmt. Zur schärferen Bezeichnung dieses engeren Nebensinnes empfiehlt sich die Verwendung des synonym gebrauchten Ausdrucks »das Struktive«. Die Geltung des tektonischen (beziehungsweise struktiven) Gestaltungsprinzips im Außenbau reicht aber nur so weit, als dieses in seinem materiellen Aufbau eine Spiegelung des Raumgedankens bildet. Wo das nicht geschieht und seine Beziehung zum Innenraum uns unklar bleibt, entsteht nur ein raumfüllendes (haptisches) Gebilde[1]). Die Vertikale und die Horizontale haben nur als Parallelen zu den Achsen (bzw. Dimensionen) des inneren Raumgebildes tektonische Bedeutung. Wo sie hingegen nur dem Ausdruck von Kraft und Last dienen, verbindet sich das struktive Prinzip bereits mit der dynamischen Wirkung des (untergeordneten) reproduktiven Faktors. Diesem verdankt die Architektur die formsymbolische (plastische) Ausgestaltung ihrer Bauglieder, in der die mit der Raumschöpfung verknüpften Phantasievorstellungen zum Ausdruck kommen. Darauf beruht die anthropomorphe oder doch organische Beseelung des Raumes. Den gemeinsamen Keim aber bildet der Zweckgedanke, der einerseits in einem angemessenen quantitativen (geometrischen) Gebilde, anderseits aber in Formen zur Entfaltung kommt, welche das Wesen und den Wert seines Inhabers, sei es einer Einzelpersönlichkeit oder einer Körperschaft versinnlichen[2]). So lassen sich die Grundgedanken Schmarsows über das baukünstlerische Schaffen wieder mit dem psychologischen Tatbestande in vollen Einklang bringen, und das Gestaltungsprinzip des Tektonischen findet dadurch im Sinne der Gesetzmäßigkeit des übergeordneten Faktors seine Begründung. Die schöpferische Gestaltungskraft des Baukünstlers aber werden wir wieder mit Hilfe der differentiellen Psychologie innerhalb des (visuell) sensorisch-motorischen Typus[3]) bei den mit besonders starkem geometrischen oder rhythmischen Reproduktionsdrang begabten Individuen zu suchen

---

den Bedeutung; Schmarsow, Das Wesen usw. S. 24 sowie Beitr. I, S. 24 u. S. 40 und III, S. 87, 99, 115, 154, 166 u. S. 197 bereits mit Bezug zum Achsensystem des Raumes, endlich Grundbegriffe usw. S. 17, während S. 147 ff. schon die Funktion des raumumschließenden Gerüstes als Kern des Grundbegriffes klar herausgearbeitet wird.

[1]) Das ist von Schmarsow, Das Wesen usw. S. 23 ff. bereits ausgesprochen worden. Auch unterscheidet er Beitr. I, S. 24 und III, S. 114/5 scharf zwischen den tektonischen und den plastischen (d. h. für uns dynamischen) Wirkungen des Aufbaues, während bei Wölfflin, Prolegomena usw. S. 2, 13 u. 19 ff. diese noch im ungeklärten Begriff des Tektonischen zusammenfließen.

[2]) Schmarsow, Das Wesen der architekt. Schöpfung, S. 25 ff.

[3]) Müller-Freienfels, a. a. O. I, S. 104 ff.

haben, neben dem die dem Gegenständlichen zugewandte (malerisch oder plastisch gerichtete) Phantasietätigkeit einen höheren oder geringeren Beitrag des individuellen Gestaltungstriebes ausmachen mag.

Ästhetische Gegenbegriffe des Tektonischen.

Bei Wölfflin leidet der Begriff des Tektonischen an einer gewissen Unbestimmtheit. Er bezieht ihn auf jeden regelmäßigen Aufbau der Form nach den Hauptachsen, aber nicht ausdrücklich auf die Raumgestaltung, auf die der einschlägige Abschnitt überhaupt kaum eingeht. Gleichwohl würde seine Auffassung des tektonischen Gestaltungsprinzips dessen Anwendung auf die letztere nicht ausschließen, so gut wie sich die unserige auf Plastik und Malerei übertragen läßt, und so wären wir im Grundgedanken mit ihm in diesem Falle ziemlich einig. Aber Wölfflin begrenzt den Begriff anscheinend mit bewußter Absicht gar nicht so scharf, sondern leitet von ihm den erweiterten Begriff der »geschlossenen Form« ab und ordnet diesem den Gegenbegriff der »offenen Form« im Sinne der »Entfremdung« von der ersteren oder der »Abweichung von der Regel« zu. Das erleichtert es ihm, den Gang seiner Erörterung dem einmal gewählten Schema zuliebe mit der Malerei zu beginnen. Wir werden hingegen gut tun, unsere Aufmerksamkeit zuerst seinen Ausführungen über die Baukunst zuzuwenden, die nach seinem eigenen Geständnis »tektonisch sein muß«, während die Malerei es nur »sein kann«. Hier kommt denn auch der Begriff des Tektonischen (beziehungsweise der geschlossenen Form) am klarsten heraus. Er bedeutet »das streng geometrische Element« im Grundriß wie im Aufbau, die Betonung der »Uransichten«, also im Einklang mit unserer Begriffsbestimmung die Regelung der Bauform, sei es auch nur des Außenbaues, durch das Koordinatensystem der Dimensionalgefühle. In dem Gegenbegriff des Atektonischen oder der offenen Form wird freilich sehr Verschiedenartiges zusammengeworfen. Die daraus entspringenden Neuerungen des Barock im Verhältnis zur klassischen Kunst lassen sich noch im wesentlichen unter zwei Gesichtspunkte bringen, von denen der erste bereits oben aufgestellt worden ist (siehe oben S. 22). Wenn Wölfflin der kristallinischen die organisch belebte, der starren die erweichte Form entgegensetzt, der ungesättigten die gesättigte, so handelt es sich offenbar um die Steigerung des reproduktiven Faktors in der Formsymbolik der architektonischen Glieder, in die nunmehr durch Anähnelung an vegetabile oder animale Bildungen ein reicherer Beitrag von neuen Kraft- und Gefühlssymbolen hineingearbeitet wird. Man könnte diese Wirkungen nun unter dem Begriff eines dynamischen (oder symbolischen) Gestaltungsprinzips zusammenfassen und diesen Ausdruck mühelos in manche Erörterung Wölfflins an Stelle des Atektonischen einsetzen. Dieser Gegensatz zum Tektonischen beruht eben auf dem

Nebeneinander des quantitativen und qualitativen (reproduktiven) Faktors im baukünstlerischen Phantasieschaffen. Davon zu unterscheiden sind hingegen gewisse Wirkungen der offenen Form, die auf einem ganz anderen Gegensatz zum Tektonischen beruhen und denen Wölfflin mit Recht ebenso viel Bedeutung beimißt. Da handelt es sich eben nur um »Entfremdung von der Regel«, d. h. um Aufnahme gebrochener oder unfertiger Formen oder weniger faßlich gegliederter (z. B. fünfseitiger) statt der Uransichten, sowie um eine frei rhythmische Bewegung der Dekoration, welche die tektonischen Bauglieder verhüllt oder sich ihrem Rahmen nicht fügt, kurz um den Schein einer völlig freien oder willkürlichen Gestaltung. Solche Erscheinungen können zum Teil ohne überwiegenden Anteil reproduktiver Elemente oder gegenständlicher Vorstellungen zustandekommen, und zwar auf Grund des dekorativen Gestaltungsprinzips in seiner sogleich unsererseits noch zu begründenden Bedeutung. Zuvor ist nur noch zu bemerken, daß sich auch die Wirkungen der sogenannten offenen Form in der Malerei und Plastik auf jene beiden Gegenbegriffe zurückführen lassen. Unter dem Tektonischen ist in der ersteren mit Wölfflin die Betonung der Bildachsen, besonders der Medianlinie durch die Bildgestaltung und die Anpassung der letzteren an den Rahmen zu verstehen. Wenn er nachweist, wie durch ungleiche Verteilung der Akzente, und zwar besonders der Licht- und Farbenwerte (also der intensiven Eindrücke), die Bildsymmetrie in ein labiles Gleichgewicht oder gar in betonte Asymmetrie aufgelöst wird, ja ein ihr entgegenarbeitendes System von Spannung und Lösung hergestellt wird, so handelt es sich offenbar wieder um ein dynamisches Gestaltungsprinzip, das in der emotionalen Phantasietätigkeit seinen Ursprung hat. Wenn aber der gegen die Tektonik der Fläche wirkende Bewegungszug darauf beruht, daß in der Komposition ein eigner Rhythmus des Rahmens (Ausschnitts) sich aufbaut und daß seine Richtlinien gegen die Bildachsen mehr oder weniger verschoben erscheinen, daß die Uransichten vermieden werden und die Diagonale zur Geltung gebracht wird, daß die Überschneidung durch den Rahmen nicht mit dem freien Abschluß der Komposition zusammenfällt, dann haben wir es wieder vorwiegend mit unserem dekorativen Gestaltungsprinzip zu tun. Auch für die Plastik trifft beides zu. Wölfflin will zwar bei ihr von tektonischem Aufbau nur im Zusammenhange mit der Architektur wissen, — und die strenger geschlossene oder freiere Aufstellung der Figuren innerhalb eines architektonischen Rahmens, z. B. bei Grabmälern, hängt offenbar von demselben Gegensatz des Tektonischen und des Dekorativen ab, — aber er verkennt, daß schon im statischen Aufbau der Menschengestalt die Abweichung von dem an das Höhenlot und die Horizon-

tale gebundenen Gleichgewichtszustand durch die Kräftespannung des Körpers als Ausdruck der Willensbewegung und des vorübergehenden Zustandes eine Gegenwirkung bedeutet, die wir wiederum auf das dynamische Gestaltungsprinzip beziehen dürfen. In der Barockplastik erfährt es im Vergleich mit der Plastik der Hochrenaissance noch eine letzte Steigerung über Michelangelo hinaus. Empfängt aber auch die körperbildende Kunst ihr struktives Gesetz von den Gleichgewichtszuständen des lebendigen, bewegten Körpers, so stellt sich doch mit deren freierer oder engerer Anknüpfung an das Koordinatensystem der Dimensionen ein loseres oder strengeres Abhängigkeitsverhältnis desselben vom tektonischen Gestaltungsprinzip ein.

Die ästhetische Kategorie des Dekorativen als künstlerisches Gestaltungsprinzip der Zierkunst.

Da das von uns verfolgte Verfahren, den einzelnen Künsten ihre eigentümlichen Wirkungen abzufragen und in diesen einem richtungweisenden Gestaltungsprinzip nachzuspüren, das sich auf den Antrieb klar erkennbarer psychischer Kräfte zurückführen läßt, bisher gute Früchte getragen hat, so haben wir alle Ursache, dieselbe Frage auch bei der noch übrig bleibenden Schwesterkunst der Architektur zu stellen. In den unserem Sprachgut einverleibten Fremdnamen »Ornamentik« und »Dekoration« scheint ihr Wesen sich zu spalten, so daß die Begriffe des Dekorativen und des Ornamentalen neuerdings im Sinne maßvoller oder ausgiebigerer Betätigung ein und desselben Kunsttriebes angewandt worden sind[1]), ohne daß durch klare Wesensbestimmung desselben die Berechtigung solcher Begriffsbildung erwiesen worden wäre. Die Prüfung des Sprachgebrauchs ergibt vielmehr, daß er in seiner Doppelung nur zwei verschiedene Seiten einer einheitlichen schöpferischen Tätigkeit trifft, die uns in der deutschen Bezeichnung als einheitlicher Begriff der Zierkunst vor Augen steht. Bezeichnet der Ausdruck Ornament ihr Erzeugnis in seinem selbständigen Bestande, so fassen wir es als Dekoration unter dem Gesichtspunkt seiner ästhetischen Wirkung in einem größeren Ganzen auf. In eine solche Beziehung kann freilich auch ein Werk der bildenden Künste, z. B. eine Statue zu einem Bauwerk eingehen, oder eine Statuette zu einem Gerät des täglichen Gebrauchs, ein Gemälde zu einem Möbel *(Cassone)* und dergleichen. Und doch besteht kein Zweifel daran, daß es gewisse Kunstgebilde gibt, die diese Aufgabe ihrer ganzen Zusammensetzung nach in eigenartiger und ausschließlicher Weise erfüllen. Als Zweckkunst der naturalisierten Raumformen kann aber die Ornamentik ihr Gestaltungsgesetz wieder nur von dem übergeordneten quantitativen Faktor empfangen. Das Gemeinsame in allen ornamentalen Formen besteht nun offenbar darin, daß sie in erster

[1]) Cohn-Wiener, a. a. O. II, S. 98/9.

Linie der Anregung und Befriedigung der ästhetischen Elementargefühle dienen, die schon in Verbindung mit einer ganz einfachen Sinnesempfindung die einfachsten künstlerischen Schöpfungen ermöglichen (siehe oben S. 25 u. 28). Dieses Übergewicht der eng verknüpften Sinnes- und Formgefühle über die gegenständlichen Inhaltsgefühle bestimmt auch das Wesen aller höheren Ornamentik. Wo wir aber in den bildenden Künsten oder in der Baukunst von ornamentalen oder von dekorativen Wirkungen sprechen, wird immer damit einerseits die überwiegende formale Gestaltung, anderseits eine besondere Lebhaftigkeit der sinnlichen Anschauung, z. B. der (harmonischen) Farbengebung bezeichnet, — im unklaren Begriffsschatz der alltäglichen Kunstschriftstellerei freilich oft auch nur eine von diesen beiden Seiten. Von der Baukunst aber sondert sich die Zierkunst schon dadurch, daß sie die Naturformen in ihr rhythmisches oder symmetrisches Spiel aufnimmt, also dem imitativen Gestaltungsprinzip einen erheblichen Anteil einräumt. Sie nähert sich damit anscheinend mehr den bildenden Künsten im engeren Sinne, der tiefere Gegensatz zu diesen liegt jedoch klar zutage, einmal in der weit strengeren Bindung der gegenständlichen Inhalte an das metrische Schema, vor allem aber auch in der dadurch und letzten Endes durch den Zweckgedanken bedingten Entwertung des Natureindrucks[1]. Bedeutet doch weder Tier- noch Menschengestalt oder gar das Pflanzengebilde hier eine Darstellung. Nur eine Andeutung der gegenständlichen Vorstellungsinhalte wird damit bezweckt, um innerhalb der mathematischen Gesetzmäßigkeit den Schein der Betätigung lebendiger Kräfte hervorzurufen, also ganz im Sinne der reproduktiven Erzeugung von Kraftsymbolen in der Baukunst (siehe oben S. 49). In der geforderten Unterordnung unter das abstrakte Schema setzt sich daher die »typische Auffassung« aller dieser Leihgaben in völlig gleichwertiger Gestaltung durch. Diese Forderung aber hängt unmittelbar mit dem Zweckgedanken als der Grundvoraussetzung aller Dekoration zusammen, nach der alle diese Gebilde an und für sich nichts bedeuten, sondern nur in ihrem Zusammenhange mit einer gegebenen Raumform oder -gestalt, zu deren Wertbezeichnung sie einzig und allein dienen, während in der Ablösung von ihnen ihr Eigenleben nur ein müßiges Spiel der Sinne und menschlichen Organgefühle bleibt. Schmarsows tiefschürfender Untersuchung verdanken wir die Erkenntnis, wie sich beide Seiten dieses Triebes im Sinne zielstrebiger Ausdruckstätigkeit entfalten. Als erster Niederschlag rhythmischer —, anfangs von der Zwecktätigkeit

---

[1]) Vgl. dazu und zum folgenden die grundlegenden Ausführungen von Schmarsow, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1910, V, S. 191 ff. über die »Anfangsgründe jeder Ornamentik«.

noch nicht getrennter Betätigung der menschlichen Hand entsteht das primitive geometrische Kerb- und Strichornament. Daneben erwächst zum Schmuck des menschlichen Körpers als Behang oder Tätowierung ein gleichfalls rhythmisch gereihtes oder symmetrisch gegliedertes Punkt-, Tupfen- und Strichornament, das in der Dekoration der Keramik seine Spiegelung findet und sich zum Linienornament (Zickzack, Fischgräte, Wellenlinie und anderem mehr) entwickelt. Der gleiche Vorgang des Zusammenwachsens einzelner Motive wiederholt sich bei der Aufnahme der Tier- oder Menschengestalt in die rhythmische Reihung, wo diese zum Ornament herabsinkt, während Linienzusammenhänge dem reproduktiven Gestaltungsprinzip den Anknüpfungspunkt für pflanzliche Formen darbieten. In diesen rhythmischen Systemen wirkt die Breite in einseitiger Ablesung als Dominante, und nur bei der Tiergestalt führt das Symmetriegefühl früh zur Entstehung des sogenannten Wappenstils, um bei wachsendem Bedürfnis nach flächenfüllender Wirkung, sei es in der zweigliedrigen Tiergruppe oder der Doppelranke, sei es in den sogenannten unendlichen Mustern, zugleich die ausgiebigste Verwertung der Höhenachse zu erfordern. Aber der dekorative Gestaltungstrieb bemächtigt sich auch der dritten Dimension oder fügt sich ihr vielmehr, indem das Ornament in die Reliefanschauung erhoben oder gar zur plastischen Dekoration (Kreuzblume, Kapitell, Spiralsäule und dergleichen) ausgestaltet wird. So treten die ästhetischen Elementargefühle auch in der Zierkunst in enge Wechselbeziehung zu den Dimensionalgefühlen, sie dienen aber nicht, wie in der Baukunst, vor allem zur Auslösung der letzteren, sondern erhalten von ihnen nur gleichsam das Rückgrat ihrer Richtungsachse. Da nun diese jedem Ornament durch die Anpassung an ein gegebenes Raumgebilde vorgeschrieben ist und sich aus dem Zweckgedanken des Schmuckes ergibt, verdient Begriff und Name des dekorativen Prinzips als der umfassendere den Vorzug vor einer Ableitung des Gestaltungsprinzips und seiner Benennung vom Wesen des Ornaments her. Zum tektonischen Gestaltungsprinzip der Baukunst steht es nicht in einem polaren Verhältnis, wie die durch den Unterschied der Sinnesbegabung bedingten Prinzipien des Plastischen und Malerischen unter einander, wohl aber in einem logischen und empirischen Gegensatz, da für die erstere die Gestaltung der Raumform selbst, für die Zierkunst hingegen ihre Ausfüllung, Klärung oder Hervorhebung die Hauptaufgabe ausmacht [1]. Für die stilgeschichtliche Entwicklung der Zweckkünste läßt sich darauf wohl ein empirisches Entwicklungsgesetz begründen, das

[1] Über diese Bedeutung des Ornaments bietet H. Cornelius, Elementargesetze d. bild. Kunst, 2. Aufl. Berlin u. Leipzig 1911, S. 7 ff. u. S. 67 ff. gute Belehrung.

die Grenze zwischen dem tektonischen und dekorativen Stil dort setzt, wo die ornamentalen Gebilde, ihrer Bestimmung, als raumgliedernde und -veranschaulichende Zeichen zu dienen, gewissermaßen vergessend, zu willkürlicher Überfülle auswachsen. Dagegen fehlen uns allgemeingültige Merkmale, um innerhalb dieser Bewegung eine weitere Unterscheidung vornehmen und darnach die Begriffe und Benennungen des Dekorativen und Ornamentalen auseinanderhalten zu können. Daß beide Gestaltungsprinzipien auch auf die bildenden Künste übergreifen, so gut wie die plastische und malerische Anschauungsweise auf die Zweckkünste, ist unbedingt einzuräumen, doch wird man wie gesagt (siehe oben S. 47) in dieser Formel nicht die Gesamtentwicklung der bildenden Kunst erschöpfen können.

Der Grundbegriff des Dekorativen ist von Wölfflin unter seinen fünf Begriffspaaren nicht herausgearbeitet worden. Nichtsdestoweniger gebraucht er ihn durchgehends, und zwar als eine Art Oberbegriff, dem das Imitative als entsprechender Gegenbegriff zugeordnet ist. Beiden Begriffen eine schärfere Bestimmung zu geben, hat er unterlassen, anscheinend, weil er sie auch für den wissenschaftlichen Sprachgebrauch für hinreichend geklärt hielt. Beide werden im weitesten Sinne verstanden. So umfaßt das imitative Prinzip alle Bemühungen um Gestalt, farbige Erscheinung und Ausdruck, also alles, was man zusammenfassend auf die Erzeugung der optischen oder haptischen Illusion beziehen kann. Dabei bleibt zwar der subjektive Beitrag der reproduktiven Phantasietätigkeit (siehe oben S. 16) unberücksichtigt und die Bedeutung des emotionalen Gestaltungsprinzips (siehe oben S. 17) wird kaum gestreift, aber damit entfernt sich Wölfflin wenigstens nicht von der allgemein üblichen Auffassung des Wortsinnes. Entschiedenen Einspruch fordert hingegen die von ihm mehr unbewußt geübte als klar durchgeführte Begriffserweiterung bei dem dekorativen Prinzip heraus. Dieses stellt für ihn nicht eine von der Ornamentik abgeleitete und nur auf andere Kunstschöpfungen übergreifende Kategorie dar und erschöpft sich nicht in dem für den herkömmlichen Sprachgebrauch (siehe oben S. 52/3) festgestellten Wortsinn, der die Wirkungen des sensorischen und des formalen Faktors einschließt. Unter dem Dekorativen versteht Wölfflin vielmehr den gesamten anschaulichen Organismus des Kunstwerks mit seiner ästhetischen Dynamik, wie er sich aus Komposition, Formen- und Farbengebung, Lichtführung und anderem mehr ergibt, so weit er nicht durch die Absicht der Naturnachahmung bedingt ist. Alles das bildet für ihn »das dekorative Schema«, in dem erst eine neue, reichere oder vollkommenere Naturanschauung geboten werden kann. Nicht das Streben nach stärkerer Illusion, sondern der dekorative Geschmack in seinen

Wandlungen wirkt als treibende Kraft der Entwicklung[1]). So ist ihm das »objektiv Malerische« die Vorstufe des malerischen Sehens. Den Beweis dafür, daß nicht umgekehrt die bewußtere und genauere Wiedergabe der Wirklichkeit und auch nicht die Änderung des gesamten Lebensgefühls einen gewissen dekorativen Geschmack als Begleitfaktor der vorherrschenden Anschauungsweise bedingen, bleibt uns jedoch Wölfflin schuldig. Er wirft das Problem mehr auf, als daß er es beantwortet, sucht aber die Lösung erklärtermaßen in der besagten Richtung. »Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich«. Die dekorative Schönheit des Linearen sei eine andere als diejenige des Malerischen. Ganz recht, — aber eine klarere Herausarbeitung der Beziehungen wäre doch wohl möglich gewesen, wenn der Begriff des dekorativen Prinzips schärfer erfaßt wäre. Der Gegensatz innerhalb desselben ließe sich dann im wesentlichen darauf zurückführen, daß bei Vorherrschaft der plastischen Anschauungsweise (beziehungsweise des Linearen) in der imitativen Absicht die dekorative Schönheit vorwiegend auf der Eurhythmie — unter diesem Oberbegriff lassen sich die drei ersten ästhetischen Elementargefühle zusammenfassen (siehe oben S. 24 ff.) — der extensiven, bei der malerischen Illusion hingegen auf der Harmonie der intensiven Anschauungswerte beruht. Dem verschwommenen Wölfflinschen Begriff des Dekorativen aber ließen sich allerdings keine klaren Folgerungen abgewinnen. Daß der neue verallgemeinerte Wortgebrauch vollends nicht durch psychologische Kriterien begründet werden kann, ergibt schließlich nur die Probe auf seine Unzulässigkeit.

Das Begriffspaar der Einheit und Vielheit (Subordination und Koordination) ein allgemeines künstlerisches Gestaltungsprinzip.

Von seinem Begriff des Dekorativen als allgemeinem Erklärungsgrund macht Wölfflin besonders ausgiebigen Gebrauch bei der Aufstellung eines vierten Begriffspaares. Das letztere steht jedoch nicht auf gleicher Stufe mit den drei vorhergehenden, sondern faßt ihre Wirkungen mehr oder weniger zusammen. »Einheit und Vielheit« nennt er es. Mit ebensogutem oder noch besserem Recht könnte man es Subordination und Koordination nennen, wie er sich gelegentlich auch ausdrückt. Zwar soll die Einheitsforderung für jede Zeit gelten, aber von jeder doch anders verstanden sein. So sei die auf Bindung der Kontraste beruhende »vielheitliche Einheit« der klassischen Kunst von der »einheitlichen Einheit« des Barock ganz verschieden[2]). Allein was gewinnen wir mit einem so dehnbaren Begriff und mit solchen Beiworten? Jedenfalls keinen tieferen Einblick in das Wesen der Sache, bei der es sich um eine Reihe verschiedenartiger Bestrebungen handelt, die auf

---

[1]) Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe S. 205 ff.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 163 ff.

ein einheitlicheres, d. h. zusammenfassendes Sehen hinwirken. Die Darstellungsmittel, welche diesem Zwecke dienen, werden eingehend und lehrreich erörtert, wie überhaupt dieses Kapitel zu den anregendsten des ganzen Buches gehört: der straffere Zusammenschluß der Komposition, die Massenwirkung, die Betonung der Hauptmotive durch Lichtführung und Farbengebung, die Zuspitzung der Bilddramatik auf das Momentane. Aber so gewiß alle diese Züge aus einer gemeinsamen neuen Geisteslage entspringen, beruhen sie doch auf sehr verschiedenen Funktionen unserer psychophysischen Organisation. Das Zusammensehen beruht einesteils auf der Beschränkung des Sehens auf eine oder wenige Fixationen, also gleichsam auf einem Festgehaltenwerden des Blickes, so z. B. beim Porträt, anderenteils umgekehrt auf einer sehr bewegten Blickführung. Es wäre ungleich fruchtbarer gewesen, die psychologischen Voraussetzungen solcher Gestaltung aufzuklären, als einen Sammelnamen für das Grundprinzip aufzustellen. Begrifflich würde er aber doch als Subordination schärfer erfaßt. Unter allen Umständen bleibt es ein allgemeines und nicht auf die bildende Kunst beschränktes Gestaltungsprinzip, das sich von den vorhergehenden Begriffspaaren darin unterscheidet, daß es zwar auch auf Anschauliches bezogen werden kann, aber an sich noch keinen Anschauungswert bezeichnet, während es an die letzten Fragen des künstlerischen Schaffens rührt, die durch eine antithetische Begriffsbildung dem Verständnis nicht viel näher gebracht werden.

Das Begriffspaar der Klarheit und Unklarheit nicht unter einer einheitlichen ästhetischen Kategorie faßbar.

Auch das letzte Begriffspaar Wölfflins faßt gewisse Gegensätze des klassischen Stils und des Barock in der Bild- und Baugestaltung unter einer Abstraktion zusammen. Dem Prinzip der »Klarheit« der Hochrenaissance soll das Seicento das Prinzip »der (gewollten) Unklarheit« entgegengestellt haben[1]). Diese Unklarheit wird sowohl in der Formanschauung als auch in der Lichtführung und Farbengebung sowie im Verhältnis der Komposition zum Sachinhalt und zur Handlung festgestellt. Dabei geht es freilich nicht ganz widerspruchslos zu, denn einerseits soll die Unklarheit die vorher erreichte Klarheit der Form zur Voraussetzung haben, anderseits werden die »malerischen Silhouetten« des Barock »formenarm« genannt. Alles in allem aber werden hier zwei Gesichtspunkte, von denen der eine durch den anderen bedingt erscheint, unter einem Begriff vermengt. Der Barock liebt die Unvollständigkeit der Erscheinung und den Schein des Zufälligen. Es will dadurch der Phantasiearbeit des Beschauers einen weiteren Spielraum eröffnen und dem Kunstwerk den Charakter des Unbegrenzten verleihen. Hierher gehört der Verzicht auf die volle Veranschaulichung

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 204 ff.

der Form und das Zurückdrängen des Wichtigen in der Bildkomposition, aber auch die Entstellung der architektonischen Glieder, die dafür den (dynamischen) Ausdruck »strömender Kraft« annehmen, — ganz im Sinne unserer oben (siehe S. 49) aufgestellten Gegenbegriffe des Tektonischen. Statt der Ersättigung an eindeutiger Anschauung wird die Anregung zu stärkerer Mitwirkung der freien Vorstellungstätigkeit geweckt. Die »schweifende Einbildungskraft« gewinnt die Oberhand über die »anschauliche«, — könnten wir auch sagen. Dazu kommt als Zweites »das malerische Sehen«, das nicht nur die Verwischung der Formgrenzen bewirkt, sondern vor allem die einheitliche, von dem Gegenständlichen unabhängige Lichtbewegung (beziehungsweise Schattenverteilung) herstellt und ein selbständiges, gleichsam aus dem Formlosen herauswachsendes Farbenspiel gebiert, anderseits aber den Einheitston des Gemäldes ausbildet. Diese Erscheinungen fallen nun zugestandenermaßen mit dem Malerischen als Gegensatz des Linearen, also mit der rein sinnfälligen Auffassung zusammen. Mit einem vorwiegend optischen und malerischen Kunstwollen aber geht in der Tat ein regeres Vorstellen Hand in Hand, wie die von Wölfflin nicht einmal verwertete kunstgeschichtliche Parallele mit der ausgereiften altchristlichen (beziehungsweise spätantiken) Kunst bestätigt[1]). Allein es bleibt noch immer eine offene Frage, von welcher Seite die Wandlung ihren Ausgang nimmt, ob von seiten der die Phantasierichtung bestimmenden allgemeinen Geisteslage einer Zeit oder von der sinnfälligen künstlerischen Anschauung und Gestaltung. Auf diesen Zusammenhang deutet der Begriff der Unklarheit nur hin, — er entschleiert uns nicht die darin wirkenden seelischen Kräfte: Wölfflin scheint freilich wieder die Wandlung des dekorativen Geschmacks für ausschlaggebend zu halten, wenn er sagt, erst durch Anerkennung der in der Unklarheit liegenden Schönheit sei die Aufgabe des Impressionismus gestellt worden. Er rührt damit an das Hauptproblem, dessen Lösung vorzubereiten die aufgestellten Begriffspaare dienen sollen (siehe oben S. 7).

Anwendbarkeit der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die Fragestellungen der Kunstgeschichte.

Letzten Endes kann die Berechtigung des ganzen Verfahrens doch nur durch seine Fruchtbarkeit erwiesen werden, — dadurch nämlich, daß mit Hilfe dieser Begriffe die von Wölfflin in der Einleitung aufgerollten allgemeinen Fragen der Kunstgeschichte eine

[1]) Sie gilt unbeschadet des berechtigten Einwandes von G. Rodenwaldt, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1916, XI, S. 483 ff. (Wölfflins Grundbegriffe und die antike Kunst), daß die Spätantike nicht eine dem Barock ebenbürtige malerische Stilphase sei, sondern eine Rückbildung in den Flächenstil bedeute. Denn der letztere findet doch, wie durch Riegl, Spätröm. Kunstindustrie I, S. 133 ff., erwiesen ist, in der Mosaikmalerei und Reliefplastik seine Verwirklichung in optischen Werten. Vgl. auch meine Ausführungen im Handb. d. Kunstwissensch. III, 2, S. 362 u. S. 430.

befriedigendere Lösung finden als mittels der bisher gebräuchlichen Kategorien, auf die sie sich allerdings, wie wir sahen, wenigstens teilweise zurückführen lassen. Es handelt sich um die Gegensätze des persönlichen künstlerischen Ausdrucks, des verschiedenen Kunstcharakters von Nation und Rasse, und vor allem des wechselnden Zeitcharakters der Stile, — die in der Beschränkung auf das Schulbeispiel des Verhältnisses von Barock zu Renaissance erklärt werden sollen. Im Schlußkapitel hat Wölfflin anzudeuten versucht, wie er sich die Erfüllung dieser Aufgabe denkt, wenngleich er sie mehr angreifen als erledigen zu wollen gesteht. Zugleich faßt er sein Urteil über den Anteil, den das imitative und das dekorative Prinzip an der Entwicklung nimmt, abschließend zusammen. Wie er dem letzteren schon einleitend und wiederholt im einzelnen den entscheidenden Einfluß zuspricht (siehe oben S. 55), so läßt er hier vollends keinen Zweifel an solcher Auffassung. »Alle Fortschritte der Naturnachahmung sind verankert in der dekorativen Empfindung.« Aus den fünfmal zwei Gegenbegriffen ergibt sich eben für ihn das jeweilige »dekorative (beziehungsweise das optische) Schema«, in dem erst »die Natureindrücke« wie »in einer Schale aufgefangen werden« [1]. Zwar verzichtet Wölfflin nach wie vor ausdrücklich auf ihre Unterordnung unter einen Oberbegriff, — aber er vollzieht doch eine Vereinheitlichung derselben, ohne die ja eine Gesamtwirkung gar nicht denkbar wäre. Zusammengenommen zielen sie alle auf einen großen Gegensatz hin, wie er schon in der Synthese der Begriffsbestimmung des Linearen und des Plastischen herausgearbeitet wurde. »Obgleich sie eine gleichlautende Tendenz haben, sind sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet usw. Immerhin bis zu einem gewissen Grade bedingen sie sich gegenseitig und — kann man sie wohl als fünf verschiedene Ansichten derselben Sache bezeichnen. Das Linear-Plastische hängt ebenso zusammen mit den kompakten Raumschichten

---

[1]) Während es a. a. O. S. 9 noch heißt: »Der Stilwandel usw. ist ein rechtes Schulbeispiel, wie ein neuer Geist sich eine neue Form erzwingt,« wird a. a. O. S. 17/8 ausgesprochen: »jede Art der Naturwiedergabe bewegt sich schon innerhalb eines dekorativen Schemas« und es geschieht »nicht nur im Interesse einer neuen Naturwahrheit«, wenn eine fortgeschrittene Kunst die Linie auflöst usw., »sondern auch i. I. einer neuen Schönheitsempfindung«; ferner a. a. O. S. 31: »aus dem verschieden orientierten Interesse an der Welt entspringt jedesmal eine andere Schönheit« und »die Verschiedenheit dieser Grundlagen — ist nicht nur imitativer, sondern auch, und ganz wesentlich dekorativer Art«. Das Schlußkapitel gibt dann S. 239 die Bestätigung: »Hier handelt es sich nur um ein Schema, innerhalb dessen eine bestimmte Schönheit sich gestalten kann usw.«, und S. 242: »Die bildliche Imitation hat sich aus der Dekoration entwickelt«, — und »dieses Verhältnis wirkt durch die ganze Kunstgeschichte nach«.

des Flächenstils, wie das Tektonisch-Geschlossene eine natürliche Verwandtschaft mit der Selbständigkeit der Teilglieder und der durchgeführten Klarheit besitzt. Anderseits wird die unvollständige Formklarheit und die Einheitswirkung mit entwertetem Einzelteil sich von selber verbinden mit dem Atektonisch-Fließenden und im Bereich einer impressionistisch-malerischen Auffassung am besten unterkommen« [1]).

Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des polaren Gegensatzes der plastischen und malerischen Anschauungsweise.

Sieht man von der Verflechtung mit den Begriffen des Tektonischen und Atektonischen ab, so hatte auch ich schon dieselbe Spaltung der künstlerischen Anschauungsweise erkannt und sie als eine durchgehende unter die beiden gegensätzlichen Kategorien des Plastischen und des Malerischen gebracht [2]). Und wie für mich »diese verschiedene Anschauungsweise einer mehr substantiellen oder einer mehr phänomenalistischen Weltanschauung« [3]), so »entspricht« auch für Wölfflin »der große Gegensatz des linearen und des malerischen Stils — einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt«, und aus diesem »entspringt jedesmal eine andere Schönheit«. »Der lineare Stil ist ihm ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit, — der die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffaßt und wirksam machen will.« — »Darstellung und Sache wird sozusagen identisch. Der malerische Stil dagegen hat sich von der Sache — mehr oder weniger losgesagt.« — »Wir müssen auf den Grundunterschied zurückgehen, wie ihn schon das Altertum erkannt hat«, — daß jener »die Dinge gibt, wie sie sind«, dieser, »wie sie zu sein scheinen. Das eine ist eine Kunst des Seins, das andere eine Kunst des Scheins« [4]). Erkennt man nun aber die Wechselbeziehung zwischen der künstlerichen Gestaltung und der Weltanschauung an, so erhebt sich ein ernstliches, ja ein unüberwindliches Bedenken gegen Wölfflins Behauptung, man habe »eine Wandlung in der Art der Darstellung zu erwarten, erst wo das dekorative Gefühl ein anderes geworden ist« [5]). Denn sie würde zur undenkbaren Folgerung führen, daß das kognitive Interesse an den sichtbaren Dingen erst aus dem ästhetischen Gefallen entspringt, während das erstere für den Künstler wie für seine gesamte Mitwelt doch zweifellos durch die allgemeine Kulturlage und Geisteshaltung und das Lebensgefühl einer Zeit bedingt wird. »Das Prinzip des Illusionismus erschöpft nicht das Wesen der Kunst, ist aber unentbehrliche

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 31 ff. u. 238.

[2]) Die Gesetzmäßigkeit der Entw. in den bildenden Künsten. Kongr. f. Ästhetik usw. Ber. Berlin 1914, S. 331 ff.

[3]) a. a. O. S. 331/2.

[4]) Wölfflin, a. a. O. S. 31 und S. 23.

[5]) Wölfflin, a. a. O. S. 32, während er sich an den o. a. anderen Stellen mehrfach zurückhaltender ausdrückt.

Voraussetzung zur Erklärung der Entwicklung in den bildenden darstellenden Künsten«, — allerdings nicht ausschließlich im Sinne des malerischen Illusionismus, wie ich bereits an derselben Stelle ausgesprochen habe, sondern in dem der Annäherung an verschiedene Seiten der Naturwirklichkeit. Heißt es doch auch bei Wölfflin selbst (ebenda): »Allein man darf nicht glauben, daß erst diese spätere Kunststufe sich mit der Natur zu vergleichen gewagt habe und daß der lineare Stil nur eine vorläufige Anweisung auf das Wirkliche gewesen sei.« Für die von der Renaissance, und zwar meines Erachtens von der Frührenaissance, bis zum Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts reichende Phase der europäischen Kunstentwicklung bedeutet jedoch in der Tat die Ueberwindung der plastischen Anschauungsweise und die stetig fortschreitende Vollendung der malerischen Illusion bis zur Wiedergabe der Veränderung im Augenschein des Geschehens den Inhalt und das Endziel der Bewegung. Wölfflin sucht mit seinen Grundbegriffen eben den Vorstellungswandel genauer aufzuklären, der die zweite Stufe dieses gesamten Entwicklungsganges umfaßt, desselben Ablaufs, den ich nur mit wenigen Sätzen als die Ausbildung der malerischen Anschauungsweise hatte erörtern können [1]).

Will man wie Wölfflin den Illusionismus (beziehungsweise das imitative Prinzip) nicht als Triebkraft gelten lassen, so ist ein Erklärungsgrund für das »Warum der Entwicklung«, in dem wir »das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte erblicken müssen«, kaum aufzufinden. Man kann sich dann freilich schwer der Folgerung entziehen, zu der er gelangt ist, daß sich das »dekorative (beziehungsweise das optische) Schema« — oder sagen wir lieber im Hinblick auf unsere abweichende Begriffsbestimmung des Dekorativen (siehe oben S. 59): die ästhetische Struktur der Darstellung — mit einer gewissen inneren Notwendigkeit, wenngleich unter der Einwirkung äußerer (kultureller) Anstöße, wandelt (siehe oben S. 60). Haben wir es also mit einem allgemeinen Gesetz der Entwicklung zu tun, und bis wohin reicht dann seine Tragweite?

Die fünf von ihm aufgestellten Begriffspaare begründen für Wölfflin in ihrer Wandlung in der Tat« einen »rationellen psychologischen Prozeß«, und »der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein-optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden. Und ebenso der Fortgang vom Tektonischen zum Atektonischen usw.« Zum Schluß heißt es dann: »Gewiß hat man sich nicht zu denken, daß ein innerer Mechanismus — die genannte

[1]) A. a. O. S. 335 ff., doch ließ sich schon dort durch kurze Hinweise auf die ostasiatische Kunst feststellen, daß sich diese Anschauungsweise auch in wesentlich verschiedener Weise zu entfalten vermag.

Folge von Auffassungsformen unter allen Umständen erzeugt. Damit das geschehen kann, muß das Leben in einer bestimmten Art erlebt sein.« Aber es bleibt doch ein allgemeiner und einheitlicher eindeutiger Ablauf, der eben für Wölfflin die Geschichte des (abendländischen) Sehens darstellt. »Die Sichtbarkeit kristallisiert sich für das Auge unter gewissen Formen. In jeder neuen Kristallisation aber wird eine neue Seite des Weltinhalts zutage treten«[1]. Der Vergleich mit der »eignen Entwicklung« der Sprache bestätigt, daß Wölfflin so verstanden sein will, — und so wird er nicht nur von mir, sondern auch von anderen verstanden[2]. Allein diese ganze Anschauung ist zweifellos verfehlt oder läßt uns doch über das Wesen des kunstgeschichtlichen Vorstellungswandels noch völlig im unklaren. Wölfflin ist über den von Konrad Fiedler herrührenden Grundgedanken nicht hinausgekommen, weil er den Anschluß an die psychologische Forschung nicht gefunden hat. So leidet auch seine Auffassung an einem sehr verbreiteten Denkfehler[3]. Die Vorstellung nämlich, daß sich das perzeptive (beziehungsweise rezeptive) Sehen, und sei es auch nur dasjenige des Künstlers, allgemein im Laufe der Zeit verändert habe, ist mit den psychophysischen Tatsachen unvereinbar. Die verschiedene individuelle Empfindlichkeit des Auges für die qualitativen (Farben- und Licht-) Unterschiede läßt sich so wenig als Ergebnis einer psychogenetischen Entwicklung der Sinnestätigkeit auffassen wie die ungleiche Sehschärfe. Die Annahme, daß der Einzelne oder gar eine ganze Zeit infolgedessen die Dinge vorwiegend plastisch oder gar »linear« sieht, beziehungsweise malerisch sieht, kann darauf vollends nicht begründet werden. Der Mensch schaut zu allen Zeiten in gleicher Weise die Welt an. Die Spaltung der Anschauungsweise tritt gar nicht in den Wahrnehmungsakten, sondern erst in den reproduktiven Vorgängen ein[4]) und beruht auf der Differenzierung der individuellen Begabungstypen (siehe oben S. 35 ff.). Die plastische Auffassungsform bezieht sich so gut wie die malerische erst auf die Phantasie (beziehungsweise auf die Erinnerungs-)vorstellung. Die erstere ist eine Leistung des sensorisch-motorischen, die letztere des rein sensorischen (visuellen) Typus (siehe oben S. 42). Auch der

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 18 und S. 241 ff.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 237; vgl. W. Stapel, Kunstwart 1916, XXX, H. 1, S. 15, sowie W. Waetzoldt, Kunst u. Künstler 1916, S. 467 ff.

[3]) Dieser Irrtum Wölfflins ist schon von E. Panofsky, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. 1915, X, S, 461 ff. in eingehender Erörterung klargestellt worden, die jedoch noch die ausdrückliche Einführung des psychologischen Begriffs (bzw. Akts) der Reproduktion vermissen läßt.

[4]) So habe ich diese Verhältnisse schon a. a. O. S. 331 aufgefaßt.

Natur gegenüber gestaltet jeder von ihnen das Bild erst mit Hilfe des apperzeptiven Sehens, d. h. in diesem Falle mittels der Herauslösung einzelner Seiten der Erscheinung und Ausschaltung anderer, zu seiner individuellen »Darstellungsform«. Unter diesem Gesichtspunkt erklärt es sich leicht, daß die plastische Anschauungsweise neben der haptischen auch in die optische Erfüllungsform einströmt dank einer besonderen Richtung des visuell motorischen Reproduktionsdranges (siehe oben S. 39). Um so deutlicher aber erweist sich dadurch der Begriff des Linearen als weniger umfassend im Vergleich mit dem des Plastischen und als unzulänglicher Gegenbegriff des Malerischen.

Daß uns erst die differentielle Psychologie den Schlüssel für das richtige Verständnis der Grundunterschiede künstlerischer Begabung an die Hand gibt, indem sie uns die polaren Kategorien des Plastischen und Malerischen als reproduktive Anschauungsformen erkennen läßt, bestätigen zwei wohlbekannte kunstgeschichtliche Erscheinungen: die Übersteigerung der Natureindrücke nach dieser oder nach jener Seite oder ihre Umstilisierung nach der entgegengesetzten. Wie Wölfflin bemerkt[1]), kommen die (rezeptiven) Anschauungsbilder gewisser Gegenstände fraglos der einen oder der anderen Auffassungsweise mehr oder weniger entgegen. Darauf beruht die Bedeutung des »objektiv Malerischen«, dem die Fülle der Einzeldinge als das objektiv Plastische gegenübersteht. Wenn nun ein Mantegna uns nicht nur die Felsbildungen und die Bildarchitekturen seiner Landschaften bis in die Ferne in höchster plastischer Klarheit vor Augen stellt, sondern auch Gewandung und Haare, ja sogar die Wolken zu festen Formen erstarren läßt, oder wenn Dürer jedes Haar des Holzschuher als Linie sichtbar macht, wenn die Meister der heroischen Landschaft bis Jos. Ant. Koch herab die Bäume bis in die Teilformen des Laubes hinein in einer gleichmäßigen Deutlichkeit durchstilisieren, wie sie die Natur uns niemals darbietet, während ihre Formen bei einem v. Goyen mitunter ganz in farbigen Schimmer zerfließen können, wenn schon Rembrandt und vollends seine modernen Nachfahren, wie Corot, Israels, Carrière, Fantin-Latour und andere mehr nicht nur bewegte, sondern auch in kurzem Abstande gesehene ruhende Gestalten in einen Lichtnebel oder ein formauflösendes Helldunkel einhüllen, — so hat in allen diesen Fällen offenbar die individuelle Reproduktionstendenz den Schein einer Sehweise hervorgerufen, wie sie in Wahrheit weder der Durchschnittsmensch noch der betreffende Künstler selbst besitzt, — da er ja in manchen Bildern das normalsichtige Auge keineswegs zum Widerspruch reizt. In der Masse der Kunstwerke aber erlangt die einseitige Anschauungsweise nicht die Oberhand, sondern es findet

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 33.

ein mannigfach abgestufter Ausgleich zwischen der Formvorstellung und den Tonwerten der reproduktiven Anschauung statt. Denn die Kategorien des Plastischen und Malerischen schließen einander wohl logisch, nicht jedoch empirisch mit Notwendigkeit aus, wenngleich ihre Vermittlung im konkreten Einzelfalle immer der einen oder der anderen mehr oder weniger ein Übergewicht verleiht.

Die Priorität der plastischen Anschauungsweise in der kunstgeschichtlichen Entwicklung und das Kausalgesetz der Doppelströmung.

Allein, wenn die individuellen Begabungstypen als Vertreter der plastischen und der malerischen Anschauungsweise sozusagen zeitlos nebeneinanderstehen, — könnte Wölfflin nunmehr einwenden —, dann bliebe es unverständlich, wie die eine der anderen in der allgemeinen Kunstentwicklung zeitlich vorangehen kann. Diese müßte sie vielmehr in beständigem Kampfe miteinander liegend zeigen. Die Auseinandersetzung zwischen beiden erfüllt in der Tat den Ablauf der Kunstgeschichte und führt in Stoß und Gegenstoß den Fortschritt mit sich. Und doch hatte ich bereits selbst ausgesprochen: »An der Priorität der plastischen Anschauungsweise besteht kein Zweifel«[1]). Das soll freilich und konnte in jenem Zusammenhange nur bedeuten: an ihrer Verwirklichung in der Kunstentwickelung, — nicht etwa an ihrer psychogenetischen Priorität. Daran ist festzuhalten und dafür gibt es ausreichende psychologische und soziologische und selbst technische Erklärungsgründe. Zunächst ist die sensorisch-motorische Begabung als ein Mischtypus jederzeit ungleich mehr verbreitet, als der rein visuelle Typus. Daran kann uns der Umstand nicht irre machen, daß heute und vielleicht jederzeit mehr gemalt als gebildhauert worden ist, — denn der erstgenannte Typus betätigt sich ja auch in der inadäquaten Erfüllungsform, in der ihm die Fortbildung der formbegrenzenden Zeichnung zu verdanken ist (siehe oben S. 38). Die wahren Maler hingegen sind zu allen Zeiten ziemlich sparsam vertreten, wenn sie auch als führende Persönlichkeiten weitere Kreise um sich ziehen. Wenn aber auf fortgeschrittener Kulturstufe die Technik der Bildnerei einen härteren Kampf mit dem Stoff erfordert und deshalb die Kunstübung stärker beschränkt, — so boten sich in den Anfängen menschlicher Kunsttätigkeit nicht nur die Mittel zu bildnerischer Gestaltung durch Schnitzen und Kneten, sondern auch die graphischen Methoden der Flächenkunst dem motorischen Reproduktionsdrang zweifellos früher dar. Es bedurfte größerer Erfindungskraft, um das farbige Flächenbild zu gestalten[2]), in dem die eigentlich malerische Begabung

[1]) A. a. O. S. 333 ff., wo ich auch die Stufenfolge der allmählichen Überführung der ersteren in die letztere festzustellen versucht habe.

[2]) Vgl. über die paläolithischen Malereien der Höhlen von Altamira, Combarelles u. a. m., die das Ergebnis einer vorhergehenden Entwicklung darstellen, M. Cartailhac et H. Breuil, »*La Caverne d'Altamira*«, Monaco 1906 u. M. Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa, 2. Aufl., Wien 1915, S. 176 ff. u. besonders S. 182 ff.

ihre erste Befriedigung finden konnte. Der entscheidende Grund für den Vorsprung der plastischen Auffassung in der fortschreitenden Entfaltung der bildenden Künste liegt jedoch in den psychischen Vorbedingungen des allgemeinen künstlerischen Fortschritts. Zur Vervollkommnung und Vollendung der malerischen Anschauungsweise bedarf es fraglos einer größeren Mitarbeit des Verstandes und einer bewußteren Beobachtung der Natureindrücke, kurz einer erst durch allmähliche Schulung des Auges gewonnenen apperzeptiven Sehweise, um aus der Fülle der reproduktiven Farben- und Tonvorstellungen der Phantasie die Klarheit der objektiven Licht- und Schattenzusammenhänge hervorzuholen. Die malerische Illusion ist in viel stärkerem Grade an das kognitive Interesse der gesamten Weltanschauung gebunden. Während das naive dingliche Vorstellungsvermögen die Grundlage der plastischen Auffassung bleibt, setzt die Fortbildung der malerischen bereits einen gewissen Grad der Abstraktion voraus, welche zwischen der Erscheinung und dem Gegenstande zu unterscheiden gelernt hat. Daraus erhellt die von Wölfflin so sehr unterschätzte Bedeutung des imitativen Prinzips (beziehungsweise des Illusionismus) für den Fortschritt der bildenden Kunst. Gleichwohl wäre es ein Irrtum, zu glauben, daß der rein visuelle Begabungstypus erst auf ihren höchsten Entwicklungsstufen zur Geltung kommt. Wir dürfen freilich nicht verlangen, daß er von Anfang an die letzten Feinheiten malerischer Gestaltung, vor allem schon die der formauflösenden Unklarheit, erfüllen muß und kann. Wir werden uns vielmehr an die oben gegebene Auffassung des Malerischen halten, die das Wesen dieser Kategorie in der Vorherrschaft der intensiven Qualitäten im Bildeindruck erblickt und mit Schmarsow die Bindung von Gestalt und Fläche (beziehungsweise Raum) durch Farbe und Ton als grundlegende Leistung anerkennt (siehe oben S. 42 und S. 43). Unter dieser Voraussetzung verliert Wölfflins Behauptung, daß der malerischen Bildgestaltung mit ihrer Unklarheit notwendigerweise die vollendete Klarheit klassischer Formanschauung vorangehen müsse[1]), jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Sehen wir doch schon in Zeiten, denen noch eine völlig richtige Formauffassung und optische Wiedergabe der Körperlichkeit mehr oder weniger abgeht, einzelne Künstler zu erstaunlicher Höhe malerischer Illusion sich erheben. Oder ist die kleine Kirchenmadonna des Hubert van Eyck in Berlin mit ihrer gotischen flächenhaften Bildung und noch ganz unorganischen Bewegung nicht in eine vom perspektivischen Gesichtspunkt nur halbverstandene und dennoch von überzeugendem Licht- und Schattenspiel erfüllte Räumlichkeit eingestellt. Und reihen sich diesem Meisterstück malerischer

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 240.

Auffassung nicht die von derselben Hand herrührenden Miniaturen des *Livre d'heures* von Turin ebenbürtig an, sowie das in zerstreutem Licht gesehene Stilleben in der Fensternische neben der Verkündigungs-Maria des Genter Altars, deren Gestalt sich noch ganz unter dem flächig ausgebreiteten, wenngleich plastisch durchstilisierten, Gefälte verbirgt [1]. Die Höchstleistung farbigen Augenscheins erreicht noch vor der Durchbildung einer völlig korrekten Zeichnung — nicht nur in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts — wohl Matthias Grünewald, und zwar ganz aus der freien Phantasieanschauung heraus, die noch nicht einmal durch irgend welche Rücksicht auf die farbenbrechende Wirkung des Schattens geleitet wird [2]. Aber schon in der Frührenaissance (beziehungsweise in der Spätgotik) bleibt es weder diesseits noch jenseits der Alpen bei diesen vereinzelten Durchbrechungen der vorherrschenden plastischen Anschauungsweise, sondern es entsteht eine Doppelströmung, wie sie fortan die gesamte nachfolgende europäische Kunstgeschichte bei schärferem Zusehen erkennen läßt und wie sie anscheinend als allgemeines, von der Wissenschaft bisher noch nicht klar erfaßtes Kausalgesetz die Entwicklung der Künste auf höheren Kulturstufen beherrscht. Der Gegensatz der individuellen Kunstbegabung scheint durch Zusammenschluß der gleichartigen Kräfte eine Gabelung des Kunstwollens in zwei mehr oder weniger geschiedene Richtungen zu bewirken, von denen bald die eine, bald die andere als Oberströmung die Vorherrschaft gewinnt, während jene als Unterströmung, in älteren Zeiten für uns kaum bemerkbar, in verborgenen Schulzusammenhängen fortläuft. Immerhin läßt sich das Wechselspiel selbst an den lückenhaften kunstgeschichtlichen Tatbeständen noch durch manchen Zeitraum verfolgen. Für die Florentiner Frührenaissance habe ich das schon in einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit gewissen Tagesmeinungen der Kunstkritik hervorgehoben [3]. Aber auch in den Niederlanden hat die neuere Forschung bereits die Doppelung der Entwicklungslinien erkannt, deren eine von der plastischen Auffassung des Merodemeisters über Roger van der Weyden fortwirkend noch bei Dierk Bouts und H. van der Goes die Oberhand behauptet, während die malerische Anschauungsweise des Hubert van Eyck von Jan und Petrus Christus zu den Holländern weitergeleitet wird. Schon bei Bouts kreuzt sie sich mit der ersteren, um in Memlings und vor allem in Gerhard Davids Schaffen sich mit ihr zu vereinigen und eine neue, wenngleich nur

---

[1]) Vgl. dazu meine Bemerkungen über »die Ursprungsfrage des Genter Altars« in den Sitzungsber. d. kunstgesch. Ges. in Berlin 1910, V, S. 25 ff.

[2]) H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. München 1911, S. 44/5.

[3]) Gegen die Herabsetzung der Renaissance. Kunstwart 1916, XXIX, H. 10, S. 131 ff.

kurzlebige Blüte zu treiben, deren Frucht jedoch nicht einmal den nach italienischer Formenklarheit ringenden Meistern des 16. Jahrhunderts ganz verloren geht[1]). In Italien erscheint sogar schon die Trecentomalerei der Florentiner in gegensätzliche Richtungen gespalten. Als unverkennbarer Vertreter des rein visuellen Begabungstypus erhebt sich Taddeo Gaddi in den Fresken der Baroncelli-Kapelle hoch über den Ausgleich, wie ihn Giotto in den Schöpfungen seines reifen Monumentalstils zwischen der klaren Plastik der Gestalten und den lichten Schattengründen der Bildarchitekturen hergestellt hatte, zu malerischer Bildgestaltung, die nicht nur jeder Tektonik der Fläche spottet, sondern auch in der Hirtenverkündigung und Reise der Magier die Lichterscheinungen unter Verzicht auf reine Schönfarbigkeit in einem Einheitston zusammenstimmt. Eilt er auch mit solchen Rembrandtwirkungen ein paar Generationen voraus, so setzen doch Giottino und Agnolo Gaddi seine Bemühungen um die freiere Abstufung der Beleuchtung fort, obgleich seit Mitte des Jahrhunderts unter Orcagnas Führung eine Künstlergruppe emporkommt, auf die neuerdings mit gutem Recht schon die quattrocentische Benennung der »Malerplastiker« angewandt worden ist[2]). Mit mehr Recht als beim klassischen Stil ließe sich freilich hier das Lineare dem Malerischen entgegenstellen, bei Anbruch der Frührenaissance aber wird es durch das neue *disegno* mit seinen *scorci* zu voller Plastik gesteigert. Wenn Wölfflin in der Malerei des Quattrocento nur eine unreine Vorstufe des linearen Klassizismus erblickt, so rächt sich in solcher Verkennung seines wahren Wesens sowohl die Beschränkung der Betrachtung auf die Entwicklung von der Hochrenaissance zum Barock, als auch die Nichtanerkennung des Plastischen als vollgültiger Kategorie. Bezeugen doch die Kunstwerke und die Kunsttraktate laut genug die Vorherrschaft der plastischen Anschauungsweise bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts[3]). Die Klärung der Formvorstellung ist das Ziel sowohl der älteren großen

---

[1]) E. Heidrich, Altniederländ. Malerei. Jena 1910, S. 8; vgl. auch E. v. Bodenhausen, Gerard David und seine Schule. München 1905, S. 58 ff. Die Entwicklung Memlings scheint mir, im Gegensatz zu M. Friedländer, von Jan v. Eyck zu Brueghel, Berlin 1916, S. 56 ff., nach Frühwerken wie dem Berliner Porträt und der Madonna Nr. 529C u. 529 sichtlich von P. Christus (beziehungsweise im ersteren von der Eyckschen Tradition) auszugehen, dessen Landschaftsgestaltung und Farbenskala noch in ihnen fortlebt. Er erliegt, wie Bouts, nur zeitweilig und gerade in einem Spätwerk wie Berlin Nr. 528B ganz der Nachwirkung Rogers.

[2]) O. Sirén, Giottino. Leipzig 1908, S. 63 ff. Mit gewissen von mir in der D. Lit.-Zeitg. 1908, Sp. 1832 gemachten Einschränkungen erkenne ich diese Doppelung unter dem obigen Gesichtspunkt heute durchaus an.

[3]) L. B. Alberti, *Trattato della pittura,* herausgegeb. von H. Janitschek. Quellenschr. f. Kunstgesch. Wien 1877, XI, S. 105 ff.

Naturalisten wie der jüngeren Malerplastiker. Und doch durchbricht schon ein Lorenzo Monaco mit manchem malerisch empfundenen Predellenstück seinen eigenen kalligraphischen Stil, sucht bereits Masaccio die Abschleifung der Form im Helldunkel, steht mitten unter den Meistern der Perspektive und Verkürzung Piero della Francesca mit seiner Nachtszene aus der Kreuzeslegende, sieht Fra Filippos Malerauge schon die subjektiven Randkontraste in das Bild hinein [1]. Als der eigentliche Vorläufer Lionardos gewinnt er gar der strichelnden Temperatechnik ein reiches Spiel von Halb- und Tiefenschatten ab. Seit den achtziger Jahren aber erzwingt diese malerische Gegenströmung mit der Tafel der Anbetung der heiligen drei Könige die Gleichberechtigung für ihre Fortsetzer Filippino Lippi und Perugino neben dem plastischen Linienstil Botticellis und der modellierenden Auffassung eines Signorelli und Ghirlandajo. Die Spaltung des quattrocentischen Kunstschaffens wird so deutlich, daß man es nicht durch ein summarisches Urteil als eine gemischte Stilphase abtun kann, aus der sich erst der reine Linienstil des klassischen Zeitalters herausbilde [2]. Wölfflins Bemerkung, es sei durchaus nicht selbstverständlich, daß eine klassische Kunst entstünde, beziehungsweise »daß das Streben nach einem plastisch-tektonischen Weltbilde vorhanden ist«, kann man allenfalls noch für die wenig unterschiedliche trecentistische Bildgestaltung gelten lassen, für das Quattrocento hingegen trifft das nicht mehr zu oder doch nur, insoweit man das Plastische dem Linearen gleichsetzt oder gar unterordnet. Und nur weil Wölfflin davon ausgeht, übersieht er, daß gerade der klassische Stil eine viel festere Synthese oder Vermittlung der Formvorstellung mit der Fläche anstrebt, während gerade die plastische Anschauungsweise des 15. Jahrhunderts gegen den Flächenzwang ankämpft und höchste haptische Illusion erstrebt. Aber nicht einmal das Cinquecento besitzt die vermeintliche Einheitlichkeit, die uns erlauben würde, es als einen geschlossenen Typus zum Quattrocento oder dem Barock in reinen Gegensatz zu bringen. Die Malerei der Sixtinischen Decke oder der Stanza della Segnatura einerseits und das Sfumato eines Lionardo, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Correggio, ja selbst einzelner Werke

---

[1]) O. Sirén, Lorenzo Monaco. Straßburg 1905, S. 140 u. S. 151 ff., Taf. XVII, XXX, XXXIX; Schmarsow, Masaccio. Leipzig 1896/8 u. IV, S. 72 ff.; F. Witting, *Piero dei Franceschi.* Straßburg 1908, S. 178, Taf. IX; H. Mendelsohn, Fra Filippo. Berlin 1909, Abb. S. 58 (Anbetung des Kindes in Florenz, Acad. Nr. 79); dieser merkwürdige Versuch ist von der Verfasserin unbeachtet geblieben.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 34. Sein Urteil, daß die Empfindlichkeit für die »Linie in der ersten Hälfte des Quattrocento größer und der Stil im allgemeinen malerischer« sei, erscheint mir als volle Verkennung der Tatsachen, die das Verhältnis der Stilphasen geradezu umkehrt, wie es auch verfehlt ist, zu behaupten, Lionardo arbeite mehr mit der Linie als Botticelli.

Raphaels anderseits lassen nach wie vor die Doppelung der Anschauungsweise erkennen, nur halten beide Richtungen einander so sehr das Gleichgewicht, daß sich keine von beiden als Ober- oder Unterströmung ansprechen läßt. Und so pflanzt sich jene durch Michelangelo und Sebastiano zu Giulio Romano und den Manieristen fort, während diese über Correggio und Barrocci schließlich in das Barock einmündet. Die klassische Kunst ist nicht nur Gegensatz, sondern auch im Sinne der malerischen Auffassung Vorbereitung des letzteren [1], — zumal in Venedig, wo sich innerhalb der individuellen Entwicklung Bellinis und Tizians der Fortschritt von den streng plastischen Anfängen des Quattrocento bis zu den »neuen Möglichkeiten« von dessen letztem Stil mit einer solchen Stetigkeit von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vollzieht, daß es kaum angängig erscheint, ihre typische Ausdrucksweise in je einem Querschnitt vergleichend darzustellen. Am ehesten kann man scheinbar dem Barock in seiner Reife volle Stilreinheit unter der Vorherrschaft der malerischen Auffassung zuerkennen, aber nur, wenn man die unmittelbar mit ihr zusammenhängende erste Phase der Stilbildung gewaltsam davon abtrennt. Steht doch nicht nur die dekorative Freskenmalerei der Carracci im Palazzo Farnese, wie Schmarsow ausgeführt hat [2], noch ganz unter der Nachwirkung von Michelangelos plastischem Gestaltungsdrange. Auch Caravaggios Zeichnung strebt das Gegenteil jeder Verflüchtigung der Form an. Und doch kommen bei diesen Meistern schon so bedeutsame Seiten des barocken Kunstwollens zur Entfaltung, wie sie aus den Voraussetzungen der neuen Stilbildung nicht auszuschließen sind: die Steigerung und Zusammenfassung der Massenwirkung bei den Erstgenannten, die äußerste Verstärkung der Licht- und Schattenkontraste sowie die von der Bildtektonik gelöste Komposition bei dem Erneuerer des Naturalismus. Es ist bezeichnend, daß diese Namen in Wölfflins Betrachtung geradezu ausfallen. Aber auch nach Vollendung des malerischen Barockstils folgen gegensätzlich veranlagte Persönlichkeiten, wie Guido Reni, Sassoferrato und andere mehr widerstrebend, nur in sehr beschränktem Maße dem neuen Geschmack. In Italien wenigstens bleibt diese plastische Unterströmung so stark, daß Wölfflins Analyse nur auf die mit der nordischen und spanischen Malerei Hand

[1]) Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898, S. 67 ff., 87 u. S. 91, hat im Grundgedanken durchaus Recht, wenn er bei Raphael in der letzten gemischten Stilphase die Wendung zum Barock erkennt.

[2]) Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897. Beitr. zur Ästhet. der bild. Künste II, S. 176 ff. und a. a. O. S. 191, wo er auch schon auf denjenigen Zusammenhang hingewiesen hat, der sich in den Satz fassen läßt, daß die plastische Anschauungsweise Caravaggios mit ihrer gesteigerten Schattengebung die Voraussetzung für Riberas malerischen Stil bildet.

in Hand gehenden, in der Minderzahl befindlichen, wenngleich bedeutenderen oberitalienischen und Neapolitaner Meister anwendbar erscheint. Durch das Zugeständnis, daß es immer einzelne Vorläufer gibt — innerhalb der Hochrenaissance werden Correggio und der »große Zertrümmerer der Form« Tintoretto so gewertet —, anderseits aber auch Rückschäge und Übergangserscheinungen [1]), erhalten wir noch keinen tieferen Einblick in die Vorgänge der großen Stilwandlungen. Erst die Erkenntnis von der fortgesetzten Doppelung des Kunstwollens jeder Zeit bringt den zwischen Schmarsows und Wölfflins Auffassung von dem Werden des Barock bestehenden Widerspruch zur Auflösung und macht uns die gesetzmäßigen Zusammenhänge der Entwicklung verständlich.

Die Kunstentwicklung stellt sich uns nunmehr im allgemeinen als eine zwischen den parallelen Richtungen der individuellen Begabungstypen fortlaufende unregelmäßige Wellenlinie dar, die sich anfangs eine längere Strecke der Seite der plastischen Anschauungsweise enger anschließt, um sich allmählich von ihr zu entfernen und in ihrem späteren Verlauf derjenigen des malerischen Typus immer mehr zu nähern. Den einzelnen Pendelschwingungen in diesem Kampfe der polaren Kräfte fällt immer die gleiche Sonderaufgabe zu. Die Ausschläge nach der plastischen Seite bringen der Kunst eine Bereicherung an neu hinzugewonnenen Sehvorstellungen und Sehformen, welche dann durch Rückschläge in das Malerische (beziehungsweise Reliefmäßige) dem Bildzusammenhange des Lichtraums eingebettet werden. So erklärt sich z. B. leicht der gewaltige Zuwachs an zeichnerischem Ausdruck der Form in der klassischen Kunst. Die Annahme hingegen, als müsse die plastische Vorstellungsbildung bis zu voller Klarheit gediehen sein, bevor überhaupt eine malerische Verunklärung (beziehungsweise Bindung) der Form eintreten könne, hält, wie wir sahen (siehe oben S. 65 ff.), vor einer umfassenderen Betrachtung der neuzeitlichen Kunstentwicklung nicht stand. Eine Wiederholung der letzteren im gleichen Schema aber bietet der Ablauf der modernen Kunstbewegung seit dem Klassizismus der vorletzten Jahrhundertwende bis zum heutigen Impressionismus. Und in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts haben wir am deutlichsten die Gabelung der beiden Strömungen zu unterscheiden gelernt, als sich uns durch die Jahrhundertausstellung in dem Schaffen der Blechen, Kaspar Friedrich, Wasmann und anderer mehr die ganze Bedeutung der malerischen Unterströmung der ersten Jahrhunderthälfte erschloß, die während der Vorherrschaft der plastisch gerichteten Wand- und

---

[1]) Solche Übergangsmeister stellt Wölfflin, a. a. O. S. 10/11, 33, 74, 192, 230 u. a. m. notgedrungen in auffallend zahlreichen Fällen hin.

Kartonmalerei nur ein stilles Wachstum fristete. So wird vielleicht auch die Zwiespältigkeit unseres zeitgenössischen Kunstwollens, in dem seit etwa einem Jahrzehnt wieder eine kräftigere, rückläufige Wendung ins Plastische eingesetzt hat[1]), aus jener gesetzmäßigen Doppelung verständlich. Wir würden dann von der Gegenwart mit Unrecht eine Stileinheit im Reiche der bildenden Künste verlangen, wie sie kein Zeitalter je in vollem Maße besessen hat. — Auch in der antiken Kunstentwicklung fehlt es nicht an Erscheinungen, die durch dasselbe Gesetz eine ungezwungene Deutung finden und eine Allgemeingültigkeit für die höheren Entwicklungsstufen jeder künstlerischen Kultur zu bestätigen scheinen. Wenn z. B. der sogenannte »schöne Kopf« aus Pergamon vereinzelt zwischen Werken eines harten plastischen und »linearen Empfindens« steht[2]), so werden wir eher in den letzteren die zufällig in reicherer Anzahl erhaltenen Erzeugnisse einer örtlichen klassizistischen Renaissance des attischen Stils während der reifsten Phase malerischer Anschauungsweise innerhalb des allgemeinen Zeitstils erblicken dürfen. Die neuattischen Reliefs vollends und die archaisierenden Standbilder der Pasitelesschule bezeichnen ganz gewiß eine solche Abwendung von den letzten der Antike erreichbaren malerischen Wirkungsmöglichkeiten der Bildnerei. In den Eklektizismus der augusteischen Zeit aber dringt auch die bildmäßige Reliefauffassung wieder ein[3]). In der römischen Kunst läuft dann die gegensätzliche Doppelströmung mit mehrfach wechselndem Übergewicht weiter fort. Der Fehler Wickhoffs, ihren Ablauf auf eine einheitliche Formel bringen zu wollen, — ist auch der Irrtum Wölfflins über die neuzeitliche Entwicklung.

In den engeren Grenzen der darstellenden Künste erklären sich die zeitlichen Wandlungen des Stils schon aus dem Wechsel des Übergewichts im Kampfe der individuellen Begabungstypen, der die Entwicklung vorwärts treibt. Der Fortschritt zu klarerer Formanschauung einerseits und zu wirklichkeitsnäherer Auffassung der Natur in ihrer farbigen Erscheinung anderseits in der Flächenkunst, die beide Bestrebungen ausgleichend zusammenfassen muß, vollzieht sich deshalb keineswegs in allen kunstgeschichtlichen Entwicklungsreihen nach gleicher Abfolge oder in gleichem Zeitmaß. In der Malerei des 15. Jahrhunderts z. B. gewinnt bekanntlich die niederländische Kunst mit ihrer Farbengebung vor der italienischen, diese in der zeichnerischen Formbeherr-

---

[1]) Vgl. meine Bemerkungen a. a. O. S. 135 ff.

[2]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 435.

[3]) Als Musterbeispiel eklektischer Stilbildung bietet die Ara Pacis neben den vom Parthenonfries abhängigen Figurenfolgen in dem Tellusrelief und der Opferszene solche Nachahmung hellenistischer Reliefbilder; vgl. E. Petersen, Ara Pacis Augustae, Wien 1902, Sonderschr. d. österr. arch. Inst. II, Taf. III.

schung vor jener den Vorrang, und eine jede wird darin zur Lehrmeisterin der anderen. Noch größer müssen wir uns wohl den Gegensatz beim Vergleich der malerischen Entwicklung der Antike mit der neuzeitlichen der italienischen Frührenaissance vorstellen. Während sich in der letzteren die Ausbildung der formbegrenzenden (plastischen) Zeichnung mit der Absage an die Schönfarbigkeit und der Anerkennung der farbenfeindlichen Schattengebung verflicht [1]), lassen die Denkmäler und alle literarischen Zeugnisse darauf schließen, daß in der attischen Kunst um die Mitte des 5. Jahrhunderts der entscheidende Schritt zur Durchführung der zeichnerischen Verkürzung bereits erfolgt war, als die Schattenmalerei und die mit ihr verbundene Verfärbung erst ihren Anfang nimmt [2]). Mit einer quattrocentistischen linearen Formbezeichnung — könnten wir also sagen — verbindet die Blüte der polygnotischen Monumentalmalerei noch eine trecentistische, d. h. eine rein koloristische, wenn nicht gar völlig schattenlose, Farbengebung.

Verwicklung der Voraussetzungen der Annahme einer gesetzmäßigen Abfolge (Periodizität) der Entwicklung.

Damit erhebt sich auch für uns die Frage nach der »Periodizität der Entwicklung«. Sie scheint sich zu verwirren, wenn wir uns erinnern, daß es neben dem Plastischen und Malerischen noch andere Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst gibt, die ebenfalls auf Nachbargebiete übergreifen können (siehe oben S. 55). »Die historischen Stilbildungen finden,« wie ich schon an anderer Stelle ausgesprochen habe [3]), »aus dem Prinzip des Illusionismus noch nicht ihre erschöpfende Erklärung, sondern erst aus ihrer Kreuzung mit dem rhythmischen Prinzip, das vorzugsweise die Einheitlichkeit jeder Stilphase in den bildenden Künsten sowie in der Raum- und Zierkunst bestimmt. Immerhin erscheint jede Stilbildung zugleich von der anderen Seite her mehr oder weniger durch die plastische oder malerische Anschauungsweise bedingt.« Das stärkere Hervortreten der architektonischen und ornamentalen Sonderzüge gibt in der Tat jedem Zeitstil vorwiegend sein eigentümliches Gepräge. Der kunstgeschichtlichen Periodisierung wird noch heute vor allem die Stilwandlung der Baukunst und der mit ihr verbündeten Ornamentik zugrunde gelegt. Daß sich die Entwicklung in den Zweckkünsten klarer und folgerichtiger abzuspielen scheint, — ist aber in ihren psychischen Voraussetzungen wohl begründet. Besteht doch

[1]) Uccello und Andrea del Castagno befolgen damit nur das von Alberti aufgestellte Prinzip; vgl. *Trattato della pitt.* a. a. O. S. 133 ff.

[2]) Vgl. die Ausführungen von R. Schöne, Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 1912, XXVII, S. 22/3 über σκιαγραφία und φθορὰ (bzw. ἀπόχρωσις) bei Polygnot und Apollodoros sowie zum Aufkommen der Verkürzung in der griechischen Zeichnung *A. della Seta*, *Atti della R. Accad. dei Lincei* 1906, Ser. V. *Mem. della Cl. d. sc. mus.*, S. 122 ff. — Die Vereinheitlichung der Farbe vollzieht sich gar erst in hellenistischer Zeit; vgl. Rodenwaldt, a. a. O. S. 438.

[3]) Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1913 zu Berlin, Ber. S. 337.

zwischen ihnen, wie wir feststellen konnten (siehe oben S. 54), kein innerer polarer Gegensatz der Anschauungsweise. So bildet für beide das rhythmische (beziehungsweise das quantitative) Prinzip allein die Grundlage aller Steigerungsmöglichkeiten, d. h. diese können nur auf eine immer reichere Betätigung der ästhetischen Elementargefühle in mehr oder weniger engem Anschluß an die dimensionalen Vorstellungen abzielen [1]). Hier muß daher der genetische Ablauf eine gewisse Eindeutigkeit der Stufenfolge aufweisen, wie das auch schon früher erkannt worden ist, wenn man von einem Barock in der Antike oder in der Gotik gesprochen hat. J. Burckhardt und Dehio folgend, erkennt auch Wölfflin eine solche Gesetzmäßigkeit der Architekturentwicklung an, die vom Tektonischen zum Malerischen fortschreitet [2]). Allein dieser Fortschritt scheint mir richtiger erfaßt zu werden, wenn man als Gegenpol des Tektonischen mit Cohn-Wiener das dekorative Gestaltungsprinzip (siehe oben S. 55) einsetzt (ohne von ihm noch ein weiteres ornamentales abzusondern). Es ist nur das Uebergreifen der malerischen (beziehungsweise plastischen) Anschauungsweise und Geschmacksrichtung, das Hand in Hand damit stattfindet und — scheinbar — dem Vorgang seine besondere Färbung verleiht. Daraus ergeben sich aber mannigfaltigere Kreuzungen der stilbildenden Kräfte, als Wölfflin und andere voraussetzen. Denn das plastische Gestaltungsprinzip ist keineswegs so eindeutig dem Tektonischen zugeordnet, wie er, vom Unterbegriff des Linearen ausgehend, annimmt. Vielmehr kann es schon auf eine streng geometrische Tektonik mit ihren kristallinischen Formen auch zersetzend oder verdunkelnd einwirken, je mehr es eine dynamische Formsymbolik erzeugt. Das bezeichnendste Beispiel dafür liefert gerade die Baukunst des Barock, deren erste durch Michelangelo eingeleitete Stilphase ganz entsprechend der in den bildenden Künsten beobachteten Entwicklung (siehe oben S. 69), wie Schmarsow gezeigt hat [3]), durchaus im Zeichen plastischer Anschauungsweise steht. Denn die Erstarkung, Vermehrung und Zusammenfassung der Bau- und Zierglieder ist zunächst vorzugsweise auf die Sättigung des struktiven Aufbaues mit neuen Kraftsymbolen gerichtet. Erst mit dem Überwuchern der dekorativen Zutaten gewinnt das malerische Gestaltungsprinzip die Oberhand. Eine parallele Stufenfolge mit plastisch geartetem Mittelgliede zeigt die Entfaltung des gotischen Architekturstils in Frankreich (Paris-Reims-Troyes) und in Deutschland (z. B. Marburg-Magdeburg-Wien), die Wölfflin als analoge Entwicklung vom Tektonischen zum Malerischen

---

[1]) Vgl. a. a. O. S. 331.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 244.

[3]) Schmarsow, a. a. O. S. 100 ff. u. S. 116 ff. u. S. 148 ff.

heranzieht [1]). Seine Formel ist aber nicht nur zu einfach, sondern auch zu starr, um die Durchdringung des rhythmischen (quantitativen) mit dem reproduktiven (qualitativen) Gestaltungsprinzip in allen ihren möglichen Verbindungen zu erfassen. Diese erfahren eine Mißdeutung, vor allem weil Wölfflin das Plastische nicht vom Linearen und damit auch nicht vom Reliefmäßigen trennt. Hält man aber den Ober- und Unterbegriff (siehe oben S. 39) auseinander, so erkennt man leicht, daß sich die streng tektonischen Baustile wie die Hochrenaissance und die Frühgotik mit ihrem Bestreben, die Breitendimensionen und die Flächen mehr zur Geltung zu bringen, eher dem letzteren als dem Begriff des Rundplastischen zuordnen lassen. Wohl aber könnte die oben aufgestellte kunstgeschichtliche Parallele uns nunmehr in Versuchung bringen, für die Entwicklung der bildenden Künste innerhalb einer vom Tektonischen bis zum Dekorativen (beziehungsweise nach Wölfflin bis zum Malerischen) verlaufenden baukünstlerischen Stilphase eine analoge Periodizität zu folgern, in der sich die rein plastische Gestaltung erst aus der reliefmäßigen herausbildet, um sich dann allmählich in die malerische aufzulösen. Und doch läßt sich auch mit solcher Ergänzung die Folgerung Wölfflins, daß eine gesetzmäßige Parallelentwicklung in den darstellenden Künsten stattfinden müsse [2]), nicht durchführen. Schon ein Blick auf das Quattrocento belehrt uns, daß die Vorherrschaft reifer plastischer Anschauungsweise auch auf einer Entwicklungsstufe möglich ist, die nur einen unvollkommenen tektonischen Baustil hervorbringt. Das wechselnde Hervortreten der plastischen oder malerischen Oberströmung fällt eben doch nur in bedingter Weise mit den tektonischen oder dekorativen Phasen der Entwicklung in den Zweckkünsten zuzammen, so daß manche Verschiebungen eintreten können. Ebensowenig aber ist es ausgeschlossen, daß eine durchgebildete Tektonik der baukünstlerischen Gestaltung mit einer fortgeschrittenen malerischen Anschauungsweise Hand in Hand gehen kann, wie das im klassischen Stil der Fall ist. Wenn nämlich die Doppelströmung in der Malerei des Cinquecento trotz allem, was Wölfflin darüber sagt, nicht verkannt werden darf (siehe oben S. 67), so wird doch die Komposition eines Lionardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto noch von einem

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 243. Daß auch Cohn Wiener, a. a. O. I, S. 107 ff. die Hochgotik schon als malerischen Stil ansieht, verrät eine Unklarheit in der Erfassung der Gestaltungsprinzipien der bildenden Künste. Wenn sich auch das Laubwerk in ihr von dem Säulen- oder Pfeilerkapitell löst, so benimmt es ihm doch nichts von seiner klaren plastischen Gliederung, und bedeutet das nur eine Steigerung des dekorativen Phantasiespiels. Erst die Verschleifung der Profilierungen in der Spätgotik kann als Überführung ins Malerische bewertet werden.

[2]) Wölfflin, a. a. O. S. 244 ff.

ebenso strengen tektonischen Gefühl für den reliefmäßigen Aufbau in der Fläche beherrscht, wie der gleichzeitige lineare Freskenstil Michelangelos und Raphaels. Seine Lockerung beginnt erst in den Spätwerken des letztgenannten, bei Correggio und vor allem in der venezianischen Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte.

Daß die bildenden Künste auch allein zu reiferer malerischer Anschauungsweise (beziehungsweise zu einer Art Barock) fortschreiten können, ohne daß ihnen die Architektur auf dem Wege zur Befreiung von den Gesetzen klar anschaulicher Tektonik folgt, beweist vor allem die antike Kunstentwicklung[1]). Dagegen vollzieht sich, wie sie zugleich bestätigt, ein maßvoller Fortschritt vom Tektonischen zum Dekorativen in der Baukunst während des Wechselspiels der plastischen und malerischen Anschauungsweise mit einer gewissen Stetigkeit. So bietet die Ableitung einer gesetzmäßigen inneren Periodizität der gesamten Kunstentwicklung größere Schwierigkeiten, als Wölfflins Ausblick auf diese Frage erkennen läßt, — ja die Aufgabe erscheint in diesem Sinne wohl überhaupt unlösbar, also die ganze Problemstellung verfehlt. Es wird bei der von ihm einleitungsweise ausgesprochenen Erkenntnis (siehe oben S. 7) bleiben müssen, daß die Entfaltung der in der menschlichen Organisation liegenden Möglichkeiten von äußeren Bedingungen, d. h. von der jeweiligen Kulturlage, abhängt. Nur so weit sich in der allgemeinen geistigen Kulturentwicklung eine innere Folgerichtigkeit des Fortschritts beobachten läßt, kommt sie auch in der Entfaltung der bildenden Kunst, zumal im engeren Sinne, zum Ausdruck. Daraus erklärt sich wenigstens die allmähliche Verschiebung des Übergewichts von der plastischen zur malerischen Anschauungsweise, die allen Schwankungen zum Trotz jeden Kulturfortschritt zu höheren geistigen Entwicklungsstufen begleitet (siehe oben S. 29/30). Wie in der Antike[2]), so hängt diese Wandlung zweifellos auch in der Neuzeit mit dem Übergang vom naiven gegenständlichen zum abstrakten Denken und mit der zunehmenden Vergeistigung des gesamten Weltbildes zusammen. Aber auch die eigentümlichen Denkrichtungen jeder Zeit üben ihren unverkennbaren Einfluß auf die einzelnen Phasen der Entwicklung aus. Es kann uns nicht befremden, daß das Quattrocento mit seinem Eifer für exakte, mathematisch begründete wissenschaftliche Erkenntnis auch die Klarheit plastischer Naturanschauung steigert und darin das Leben selbst zu packen sucht, während der mystische Zug der religiösen Reaktion im Cinquecento die Phantasie wieder mit den Vorstellungen

[1]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 440/1.

[2]) Rodenwaldt, a. a. O. S. 440; vgl. auch H. Schäfer, Scheinbild oder Wirklichkeitsbild, Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde 1911, XLVIII, S. 134 ff., sowie im allgemeinen die treffenden Ausführungen von Panofsky, a. a. O. S. 464 ff.

einer anderen Erscheinungswelt erfüllt und das Barock wohl auch die Rückwirkung naturwissenschaftlicher und philosophischer Beobachtung der Phänomene anzeigt.

Die Einwirkung des individuellen Faktors auf die Entwicklung.

Also ist es doch nicht der individuelle Faktor, — was die Wendungen im Werdegang der Kunst bewirkt? Das Individuum muß von der Gunst der Zeit getragen werden, — eine allgemeine geistige Stimmung muß seiner besonderen Begabung entgegenkommen, wenn sie sich entfalten soll? — Gewiß, — aber das ist nicht dasselbe wie eine selbsttätige innere Wandlung der Sehweise der Gesamtheit, — sei es auch nur der jüngeren Generation. Das Individuum bedeutet hier doch für das »Problem des neuen Anfangens« ungleich mehr als in der Sprachbildung, an der sein Anteil verhältnismäßig klein bleibt. Voraussetzungslos freilich vollzieht sich seine schöpferische Betätigung in der Kunst so wenig wie in der Sprache, — doch wächst sie nicht aus subjektiven gemeinsamen Anschauungsformen heraus, sondern in objektive Darstellungsformen hinein, welche dann ihre Richtung mitbestimmen. In diesem Sinne habe auch ich schon früher die Kontinuität der Kunstentwicklung mit der sprachlichen verglichen, wenngleich den Unterschied von vornherein betont [1]). Es gereicht mir daher zur Genugtuung, daß Wölfflin seine früher dagegen geäußerten Zweifel [2]) heute überwunden hat. Aber seine Bemerkungen zu dieser wichtigen Frage sind zu kurz gehalten, als daß sich an sie eine fruchtbare Erörterung anknüpfen ließe. Dazu wird sich überdies bei der Auseinandersetzung mit Tietze über den Begriff des Kunstwollens noch reichlicher Anlaß bieten.

Entscheidende Bedeutung der Phantasierichtung für die Gegensätze nationaler Stilbildung.

Reichen Wölfflins Kategorien nicht aus, um eine durchgehende innere Gesetzmäßigkeit der genetischen Entwicklung der Kunst und damit die Grundvoraussetzung aller »Zeitstile« zu begründen, so versagen sie vollends gegenüber der Aufgabe, die Unterschiede nationaler Stilbildung aufzuklären. Fraglos spricht bei diesen Gegensätzen eine überwiegende allgemein rassenhafte Veranlagung nach der Seite plastischer oder malerischer Anschauungsweise mit, aber darin liegt doch nicht das Entscheidende, da sowohl der Süden wie der Norden auch dieser vorherrschenden Richtung des volkstümlichen Kunstwollens widerstrebende Talente hervorbringt, — jener z. B. einen Fra Filippo, Tizian und Tintoretto, dieser einen Holbein und Carstens. Eine reinliche Scheidung ist hier noch weniger zu erreichen, wenn man vom Gegenbegriff des Linearen ausgeht. Ist doch die Kunst, zumal die Zeichnung, des Nordens im 16. Jahrhundert gewiß nicht weniger linear als die italienische, — wenngleich nicht im Sinne rein plastischer

[1]) Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Kunstwissensch. Beitr. A. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 33 ff.

[2]) Wölfflin, Lit. Zentralblatt 1908, S. 553 u. Grundbegr. S. 242.

Formbezeichnung. Die Bedeutung der Linie als Trägerin der Gefühlssymbole und der rhythmischen Bewegung ist dafür hier ungleich größer, wie uns vor allem Dürers ältere Holzschnittfolgen lehren. Darin aber kommt gerade die Verschiedenheit germanischer und romanischer Phantasierichtung zum Ausdruck, auf der letzten Endes die nationalen Gegensätze beruhen. Es ist das Impressionistische (im weitesten Sinne) und das Expressionistische, das Übergewicht der anschaulichen Einbildungskraft auf jener und der schweifenden auf der anderen Seite, — was auch an der Musik den Italiener das höchste Gefallen in der Schönheit der melodischen und rhythmischen Form suchen läßt, den Deutschen hingegen im Ausdruck. Damit hängt es zusammen, wenn dort die quantitativen Werte der Anschauung: Symmetrie und Proportion, hier die qualitativen Verhältnisse der Farbe und der Tonwerte das künstlerische Vorstellungsleben stärker erfüllen, dort die extensive, hier die intensive Bewegung. Das Übergewicht des emotionalen Gestaltungsprinzips (siehe oben S. 22) über das imitative ist im Norden bis zum Ausgang der Gotik unverkennbar und wird erst durch den Einfluß der italienischen Kunst gebrochen. Die Anwendung der »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« erklärt demnach nichts, wenn man nicht bis zu diesen Grundtrieben nordischen und südländischen Kunstwollens durchdringt[1]). In noch höherem Grade offenbart sich der gleiche Gegensatz zwischen indogermanischer und semitischer Kunstbegabung, in der die schweifende Einbildungskraft unbedingt die Führung hat, so lange fremde Kultureinflüsse die Stilbildung nicht mitbestimmen oder ablenken, — in der assyrischen Ornamentik und in der arabischen Dekoration so gut wie in der hebräischen und arabischen Dichtung. Das schließt jedoch wiederum nicht aus, daß sich einzelne Individuen der Rasse inmitten einer anders gearteten Umwelt zur höchsten Reife imitativer Naturauffassung erheben können. Der Impressionismus der modernen Malerei bietet uns dafür die naheliegenden Belege.

Wölfflins kunstwissenschaftliche Begriffsbildung ist durch psychologische Begründung der Gestaltungsprinzipien zu ersetzen.

Es soll nun aber den Wölfflinschen Begriffspaaren nicht jeder Wert abgesprochen werden, wenn sie auch zu einer systematischen Grundlegung der kunstwissenschaftlichen Prinzipienlehre nicht ausreichen. Gleichwohl erfüllen sie die Hauptforderung, welche wir an jeden von eindringlicher Beobachtung der Tatsachen abgeleiteten Begriff zu stellen

---

[1]) Ohne Berücksichtigung, ja wohl ohne Kenntnis der psychologischen Voraussetzungen, wie sie durch Ribot aufgeklärt worden sind (siehe oben S. 19), hat Dehio den Gegensatz des italienischen und des deutschen Kunstwollens im 16. Jahrhundert von der Seite der verschiedenen Phantasierichtung her erfaßt und aus dem unüberwindlichen Zwiespalt, in den das letztere mit jenem geriet, das Versiegen der Entwicklung erklärt; vgl. G. Dehio, Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert, Archiv f. Kulturgesch., Leipzig u. Berlin 1914, XII, S. 12 ff.

haben: sie enthalten potentielle Anschauung[1]) und vermögen daher Wirkungen aufzudecken. So verdanken wir Wölfflin fraglos ein neues schönes Buch, das zwar das Wesen der Barockkunst in seiner geschichtlichen Entfaltung nicht erschöpft, aber in weiteren Kreisen, die ihr noch fremd gegenüberstanden, das lebendige Verständnis für ihre eigentümliche Bedeutung außerordentlich fördern wird. Bewährt er sich hier doch, dank seinem angeborenen echt künstlerischen Feingefühl, wieder als Meister der angewandten Ästhetik, der ästhetischen Betrachtung und des anschaulichen Wortes[2]).

Allein »nicht die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wollten wir analysieren«, — gesteht Wölfflin ein, — »dazu müßte mehr und Genaueres gesagt werden,« sondern nur die Grundbegriffe der Entwicklung festzulegen »habe er versucht«. Und er ist davon »überzeugt, daß sich die gleichen Begriffe auch für andere Zeitalter brauchbar erweisen würden«[3]). Da wird es uns zur Pflicht, an sie den strengsten Maßstab anzulegen. Indem wir das taten, hat sich ergeben, daß sie teils zu allgemein oder zu unbestimmt bleiben (Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit, atektonische, d. h. offene Form), teils zu eng gefaßt oder nur durch Zerlegung von Oberbegriffen gewonnen sind (linear, Fläche und Tiefe), und daß sich ihnen die Erscheinungen nicht vollständig und vielfach nicht ungezwungen unterordnen lassen (siehe S. 39, 40, 45, 51, 56/7). Wir werden aber auch in der Kunstgeschichte nicht solche Begriffe für die fruchtbarsten halten, welche die Tatsachen beugen, sondern die sich ihnen am vollkommensten anpassen[4]). Soweit das Wölfflins Begriffspaare tun, fallen sie mehr oder weniger mit den älteren ästhetischen Kategorien des »Plastischen, Malerischen und Tektonischen usw.« zusammen oder sind von ihnen abgeleitet. Diese aber haben den großen Vorzug, daß sie sich in ihrer schon durch Schmarsow geklärten und über den technischen Sinn erweiterten Bedeutung unmittelbar an die psychologischen Voraussetzungen der künstlerischen Phantasietätigkeit anknüpfen lassen, was bei den neuen Grundbegriffen ohne

---

[1]) Mach, Erkenntnis und Irrtum, S. 112 u. S. 132 ff.

[2]) Fast überschwängliches Lob hat Wölfflin dafür bei jüngeren Fachgenossen gefunden; vgl. z. B. die Anzeige von Waetzoldt, Kunst und Künstler 1916, XIV, S. 470. Da möge dem kritisch gestimmten Altersgenossen erlaubt sein, ein wenig Wasser in den Wein gießen. Für mein Gefühl hat Wölfflins Stil, der von jeher den schmalen Weg zwischen der edlen Einfalt des hohen Ausdrucks und der lebendigen Rede des Alltags verfolgt, hier selbst einen gewissen Zug ins Barocke bekommen. Dazu trägt unter anderem die unleidliche Neigung bei, jedes Partizipium adjektivisch zu steigern, wie sie auch in unserer jüngsten wissenschaftlichen Schreibweise wütet.

[3]) Wölfflin, a. a. O. S. V/VI u. S. 237.

[4]) Mach, a. a. O. S. 162 ff.

Umwege kaum möglich erscheint und jedenfalls von Wölfflin nicht einmal versucht worden ist. Wölfflin gibt freilich zu, »daß nicht alle kunstgeschichtlichen Begriffe zur Sprache kommen«, und es erscheint ihm »möglich, daß noch andere Kategorien sich aufstellen lassen« und »daß die hier gegebenen nicht teilweis' in anderer Kombination undenkbar wären«, aber jene sind ihm doch »nicht erkennbar geworden« [1]. Und so kann ich sein Buch weder zu den »abschließenden« noch »zu den tastenden und eröffnenden« rechnen, die uns einen tieferen Einblick in die »Naturgeschichte der Kunst« erschließen. Es bringt vielmehr die große Gefahr mit sich, einer schon halbwegs gewonnenen besseren und klareren Erkenntnis durch Zersplitterung und Verwirrung der Kategorien den Weg zu versperren, indem die mit den neuen Grundbegriffen angebahnte Erklärung, wie ich gezeigt zu haben glaube, den genetischen Ablauf der Kunstgeschichte allzusehr zu vereinfachen und zu schematisieren trachtet, während sie nur ihre Hauptrichtung zu verdeutlichen vermag (siehe oben S. 70). Sie kann damit allen Versuchen, welche die historische Entwicklung mit solchen Abstraktionen zu konstruieren suchen, nur allzu leicht Vorschub leisten. — Aber führen denn die von der Eigenart und Benennung der einzelnen Künste abgezogenen Leitbegriffe zu besserem Verständnis des Werdegangs der Kunst? — mag Wölfflin zweifelnd entgegnen. Durch ihre weitere Fassung gewähren sie in der Tat der Einführung psychologischer Hilfsbegriffe, deren wir nicht entraten können, um die Tatsachen völlig zu klären, eine viel geeignetere Handhabe. Dadurch aber gewinnen sie an greifbarem Gehalt im Sinne umfassender Gestaltungsprinzipien, die nicht etwa auf das künstlerische Schaffen einzelner Techniken beschränkt bleiben, sondern überall ineinandergreifen und durch ihr Mischungsverhältnis den Charakter der kunstgeschichtlichen Tatbestände so gut wie die individuelle Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit in ihren Schwankungen zu bestimmen erlauben. Dieses Erklärungsprinzip hat schon Schmarsow anzuwenden gewußt, wenn er gewissen Zeitstilen gegenüber vom Plastisch- oder Malerischwerden der Architektur oder vom Plastischwerden der Malerei spricht [2]. Manche von meinen an anderer Stelle kurz zusammengefaßten Beobachtungen über die Entfaltung der plastischen und der malerischen Anschauungsweise [3]) kann auch zur Erklärung dieser periodischen Stilwandlungen aus den psychologischen Voraussetzungen beitragen. Und letzten Endes kommt es

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. VIII u. S. 238.

[2]) Vgl. vor allem Schmarsow, Barock und Rokoko, Beitr. z. Ästhet. d. bild. Künste II, S. 5 ff. und Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch., Leipzig 1896, Phil.-hist. Kl. XLVIII, S. 59 ff.

[3]) Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, Ber. S. 333 ff.

uns doch nur auf die Erhellung der psychogenetischen Zusammenhänge des Schaffens und der ästhetischen Wirkungen an. Dazu bedarf es keines allzu umfänglichen Vorrats festgeprägter Unterbegriffe, sondern vor allem einer klaren und von den Denkfehlern des täglichen Gebrauchs gereinigten Begrenzung und Bestimmung jener wenigen Oberbegriffe oder ästhetischen Kategorien. Auf ihnen aber hat sich eine Phänomenologie des Kunstschaffens aufzubauen, wie sie bereits als Theorie der bildenden Kunst, jedoch ohne ausreichende psychologische Grundlegung den wesentlichen Inhalt neuerer Versuche bildet (siehe den vorigen Artikel im ersten Heft des laufenden Jahrganges der Zeitschrift f. Ästhetik usw. S. 1, Anm. 1).

Hier sind wir schon an der Grenze angekommen, bis zu der sich die Periodizität der Stilbildung auf kunstwissenschaftliche Grundbegriffe ohne Zuhilfenahme der empirischen Faktoren des kunstgeschichtlichen Ablaufs zurückführen läßt. Es bleibt nur noch die Frage offen, ob sich nicht innerhalb der allgemeinen Entwicklung Kausalgesetze oder typische Prozesse ermitteln lassen, die uns die Wechselwirkungen der Individuen, der Schulen oder noch größerer Kunstkreise aufeinander verständlich machen. In der nachfolgenden Auseinandersetzung mit Tietze wird vor allem der Begriff des Kunstwollens unter diesem Gesichtspunkt zu prüfen sein. Unsere Abrechnung Wölfflin gegenüber kann mit der Feststellung geschlossen werden, daß die kunstgeschichtliche Betrachtung und Periodisierung sich jedenfalls nur unter Berücksichtigung der empirischen Faktoren des allgemeinen Kulturfortschritts durchführen und mit der Periodizität der genetischen Entfaltung der Kunst nur von Fall zu Fall in Beziehung setzen läßt. Aus einer einzigen noch so weit reichenden und in sich zusammenhängenden Folge von Stilphasen vollends werden wir niemals allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten ableiten können.

Die Auseinandersetzung mit Wölfflin ließ sich leicht dem eigenen Gedankengang anpassen, da in der Anerkennung einer immanenten gesetzmäßigen, wenngleich nicht eindeutigen Kunstentwicklung zwischen uns Übereinstimmung besteht. Der abweichende Standpunkt Tietzes nötigt mich hingegen zu einer Umschaltung seiner einschlägigen Ausführungen auf den hier bezweckten Aufbau. Indem wir uns denselben zuwenden, hört jedoch die Erörterung theoretischer und psychologischer Fragen keineswegs auf. Rollt doch Tietze unter dem Gesichtspunkt der Abgrenzung der Kunstgeschichte gegen die Ästhetik oder im Sinne ihrer hilfswissenschaftlichen Bedeutung viele systematische Voraussetzungen der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung auf, — ja er streift sogar manche der oben behandelten Aufgaben.

Wo das geschieht, zwingt uns der Weitblick und die erstaunliche Beherrschung der einschlägigen Literatur die höchste Anerkennung ab. Die Auseinandersetzung mit dem Wiener Forscher gewinnt zugleich durch seine scharfe kritische Fragestellung eine ungemein anregende Kraft und läßt sogar bei abweichendem grundsätzlichen Standpunkt eine weitgehende Verständigung keineswegs als ausgeschlossen erscheinen. Leicht ist es freilich nicht, seine eigentliche Auffassung aus den vielfachen Einschränkungen immer klar herauszufinden.

Einführung völkerpsychologischer Gesichtspunkte.

Die sich in dialektischen Widersprüchen bewegende und selbstbeschränkende Gedankenarbeit Tietzes bestimmt schon seine Stellungnahme zum prähistorischen und volkskundlichen Stoff bei der Abgrenzung des Forschungsgebiets der genetischen Kunstgeschichte. Wegen der mangelnden »Verbindungslinien zwischen den einzelnen Erscheinungen — kann« zwar diesem gegenüber »eine historische Fragestellung« kaum erfolgen, da die Fragen der geschichtlichen Entwicklung leicht mit »denen des psychologischen Stammbaums der Kunst verschmelzen«, doch ermögliche besonders die Ethnologie der Kunstgeschichte durch die Einsicht in die von ihr eröffneten Entwicklungsvorgänge »Einblicke in ähnliche Prozesse auf anderen Gebieten«[1]). Demnach beruht die Absonderung der Kunstgeschichte von jenen Wissensgebieten für Tietze vor allem oder mehr auf Zweckmäßigkeit oder Bequemlichkeit als auf innerer Notwendigkeit, — ja geradezu auf Willkür. Nun handelt es sich aber doch dabei nicht nur und in der Hauptsache nicht um die Aufnahme ihres gesamten Forschungsinhalts in die erstere, — sondern gerade um die Auffindung allgemeingültiger Maßstäbe. Und wenn mit Recht auch der Völkerpsychologie gegenüber, in die sie insgesamt eingehen, die Forderung aufgestellt worden ist, daß auch sie die ästhetische Wurzel der Kunst als Entstehungsgrund und »Hausgesetz« derselben nicht übersehen darf[2]), so behalten zweifellos umgekehrt die völkerpsychologischen Gesichtspunkte ihre Geltung auch für die chronologisch gesichteten Tatbestände der geschichtlichen Kunstentwicklung. Das Kräftespiel des Kunstwollens ist eben ohne sie so wenig schärfer zu erfassen wie ohne psychologisch begründete kunstwissenschaftliche Grundbegriffe. Damit kommen wir auf die von Wölfflin ausgesprochene Schlußfrage (siehe oben S. 76) zurück, zugleich aber auf die Frage nach dem Verhältnis der kunstwissenschaftlichen zur sprachwissenschaftlichen Methode (siehe oben S. 6).

Der völkerpsychologischen Betrachtungsweise unterliegt die Kunst

[1]) Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S. 57 ff.

[2]) Schmarsow, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. 1907, II, S. 310 ff.

(im oben S. 28 bestimmten Sinne) als Gesamterzeugnis einer fortgesetzten eigenartigen — nämlich der künstlerischen — Betätigung (Ausdruckstätigkeit) der Menschheit, wie die Sprache. Beide sind Schöpfungen der Gesellschaftsseele[1]), d. h. ihre Entfaltung — wenn nicht gar ihr Ursprung — ist durch die seelischen Wechselwirkungen der Individuen auf einander bedingt und nicht nur durch individuelle schöpferische Leistungen[2]). Die engere Übereinstimmung im Wesen beider aber reicht im Vergleich mit anderen Gebilden der Volkspsyche (Mythus, Religion, Sitte) insofern noch weiter, als in der einen wie in der anderen Ausdruck (beziehungsweise Bedeutung) und Form im Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit (Korrelation) zueinander stehen. Damit ergibt sich für uns ein gemeinsamer Ausgangspunkt mit Tietze: Formgestaltung als Ausdruck des Inhalts — einschließlich des Zweckgedankens (siehe oben S. 49), hätte ich hinzuzufügen, — bezeichnet das Ziel aller Kunst. Dieselbe Vereinheitlichung von Inhalt und Form, zu der auch die von ihm hier berücksichtigte »ästhetische Interpretation gelangt, gestattet auch der Kunstgeschichte, in ihrer genetischen Betrachtung beide Seiten des Kunstwerks zusammenzufassen«[3]). Wollen wir aber dieses doppelseitige »menschliche Kunstwollen« in seiner »kausalen Verkettung« verstehen, so dürfen wir doch seinen soziologischen beziehungsweise völkerpsychologischen Entwicklungsgesetzen nachzuforschen nicht versäumen. Zwar »erscheint die Kunst eines gegebenen Zeitpunktes als ein chaotisches Gewirr voneinander steigernden und paralysierenden Wirkungen«, aber die »Unterordnung unter eine unbewußt wirksame Problematik wäre am einfachsten, wenn sich der ganze Kunstverlauf von durchgängig waltenden Prinzipien beherrscht erweisen ließe«[4]). Für Tietze haben sich freilich alle »diesbezüglichen Bemühungen — als hinfällig entpuppt«. Allein wenn sich auch »die Zahl der möglichen Probleme nicht erschöpfen« läßt, — so würde sie sich doch zweifellos einschränken lassen, sobald wir in der Kunstentwicklung wie in der Sprachentwicklung eine Reihe sich wiederholender gleichartiger Vorgänge erkannt und sie unter einheitliche Gesichtspunkte gebracht

[1]) Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, möchte ich bemerken, daß ich diesen sowie den Begriff des Gemeingeistes nicht etwa im metaphysischen Sinne, sondern nur im soziologischen (bzw. völkerpsychologischen) verstehe, d. h. nur im Sinne der Summierung von geistigen Vorgängen, welche sich nicht in einem individuellen Subjektbewußtsein abspielen, sondern auf eine Mehrheit von solchen verteilen und dadurch manche unbewußten Verschiebungen erleiden, die sich in ihrer Wiederholung der Wirkung mechanisch arbeitender Naturkräfte nähern. Vgl. Wundt, Logik 1908, III [3], S. 295.

[2]) Wundt, Völkerpsychologie, 3. Aufl., 1911, I, S. 1 ff. und 2. Aufl., 1908, III, S. 3.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 45/6 im Anschluß an E. Heidrich, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. 1913, S. 120 ff.

[4]) Tietze, a. a. O. S. 137 und S. 413/4.

hätten. Und solche Erscheinungen werden auch von Tietze mehrfach berührt, vor allem aber wird die Grundvoraussetzung (siehe oben S. 76), unter der sich sowohl die Sprache als auch die Kunst entwickeln, auch von ihm anerkannt: die Bündigkeit (Kontinuität) der Entwicklung [1]).

Parallelismus kunstgenetischer und sprachgenetischer Vorgänge.

Das fortgesetzte »Ineinanderfließen von einmaligem Ereignis und Zuständlichkeit ist auch für die künstlerische Tatsache charakteristisch«, und zwar in weit höherem Grade als für die rein geschichtliche, mit der Tietze das Kunstwerk als solche in Vergleich setzt, — für sie und für die sprachgeschichtliche. »Die Wirkung des Werkes auf ein Individuum und die Umsetzung dieser Wirkung in neue Produktion überbrückt die Kluft, die zwischen den Werken an sich unter allen Umständen besteht [2]).« Wie aber das Kunstwerk hier, so schiebt sich in der Sprache das Wort oder Lautgebilde als vermittelnder Träger der Wirkungen zwischen Individuum und Individuum ein. Und so steht zu erwarten, daß das erstere als »sinnlich sichtbare Erscheinung« (Schmarsow) in diesem bündigen Wirkungszusammenhange gleichartige oder doch ähnliche typische Vorgänge hervorrufen muß, wie sie schon die flüchtigen sprachlichen Versinnlichungen auslösen, — nämlich die Prozesse der Assimilation und Dissimilation, der Kontamination, Analogiebildung und des Bedeutungswandels. Während sich jedoch die Sprachwissenschaft ihrer prinzipiellen Bedeutung schon längst bewußt geworden ist [3]), hat die Kunstwissenschaft bis heute ihnen nachzuforschen versäumt. Die verschiedenartige Sinnestätigkeit, auf der die bildkünstlerische Gestaltung im Gegensatz zur Sprachbetätigung und -bildung beruht, schließt selbstverständlich aus, daß sich in ihr ganz dieselben Erscheinungen wiederholen könnten. Auch bringt es der größere Anteil bewußter Zwecktätigkeit, den sie erfordert, zumal auf höheren Entwicklungsstufen (siehe oben S. 15 u. 21) mit sich, daß hier das »mechanische Kräftespiel« von »überindividuellem Charakter« keine so umfassende Bedeutung gewinnt. Immerhin hat die Herabminderung der Aufmerksamkeit

---

[1]) Wundt, a. a. O. 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 102, sieht darin geradezu für beide das gemeinsame Unterscheidungsmerkmal von der einmaligen Ausdruckstätigkeit (Lautgebärde) einerseits, anderseits von der Spieltätigkeit. Vgl. zur Sprache auch Vierkandt, a. a. O. S. 36, sowie meine Andeutungen über die sich aus dieser Grundbedingung für die Kunstwissenschaft ergebenden Aufgaben in den A. Schmarsow gewidm. Kunstwiss. Beiträgen, Leipzig 1907, Die umgek. Perspektive, S. 33.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 120, mit Berufung auf H. Paul, Grundriß d. german. Philol. 2. Aufl., Straßburg 1901, der im III. Kap. (Methodenlehre), S. 166 ff., auch schon die prinzipielle Bedeutung der typischen Prozesse der Sprachgeschichte hervorhebt.

[3]) H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 4. Aufl., Halle a. S. 1909, § 45, § 51 ff., § 75 ff und § 110 ff.

und die daraus entspringende Lässigkeit der reproduktiven Funktionen als Voraussetzung der letzteren zweifellos auch für das Kunstschaffen eine sehr beträchtliche Tragweite. Vor allem aber lassen sich sämtliche Einzelvorgänge hier wie dort auf zwei gegensätzliche Hauptprinzipien psychischen Geschehens zurückführen: auf die Ausgleichung (Uniformierung) einer »gegebenen Zweiheit« und auf die Spaltung (Differenzierung) einer zerfallenden Einheit[1]).

Die nächste Übereinstimmung mit den Erscheinungen der Sprachbildung zeigen wohl die Vorgänge der ersten Ordnung, die in der Kontamination und völligen Assimilation sich kreuzender ähnlicher Kunstformen bestehen. Sie spielen sich sowohl in der individuellen als auch in der universellen Stilbildung ab, und manche Fälle dieser Art sind dem Kunsthistoriker als vielerörterte Streitfragen bekannt, so z. B. die künstlerische Entwicklung des Niccoló Pisano. Inmitten der sich begegnenden antikisierenden und gotischen Kunstrichtung stehend, weiß er den statuarischen Rhythmus und den Gewandstil beider in seinen Gestalten zu verschmelzen[2]). Für derartige Ausgleichungen bietet, wie leicht begreiflich ist, die Ornamentik mit ihren schematischen Motiven ein besonders fruchtbares Feld und in dieser die Entstehung des longobardischen Bandwerks ein ebenso umstrittenes Musterbeispiel[3]). In der ornamentalen Entwicklung dürfte auch bei solchen Umbildungen bewußte Absicht am wenigsten in Frage kommen. Auf Assimilationsprozessen beruht des weiteren zum guten Teil die Typenbildung in der Kunst. Gelegentlich gibt sie sich als individuelle Schöpfung zu erkennen, so z. B. wenn ein Simone Martini sein ursprüngliches, rein gotisches Madonnenideal mit dem byzantinisierenden Ikonentypus Duccios zu vermitteln sucht, offenbar um den in diesem verkörperten religiösen Vorstellungen seiner sienesischen Mitbürger Genüge zu leisten[4]). Doch sind das Ausnahmefälle, während in jedem

[1]) Vgl. K. Voßler, Das System der Grammatik. Logos 1913, S. 203 ff.

[2]) Vgl. Repertorium f. Kunstwiss. 1902, S. 436 ff. Da diesen Prozessen in der Kunst bisher wenig Beachtung geschenkt worden ist, sehe ich mich hier vorwiegend auf die Heranziehung eigner Ausführungen zum Beleg angewiesen. Eine neue Kreuzung der Gotik und Antike tritt bei der Ausbildung der Ponderation in der frühen Florentiner Renaissanceplastik ein; vgl. Jahrb. d. kgl. Pr. Kunstsamml. 1913, XXXIV, S. 117 ff.

[3]) Vgl. Monatshefte f. Kunstwiss. 1917, X, S. 151 ff. Die Assimilation besteht in diesem Falle darin, daß ein volkstümliches Schleifenmotiv in das System eines altchristlichen Gitternetzes hineingesehen wird, und führt in der weiteren Entwicklung durch Dissimilation zu seiner Auflösung in die typischen neuen Bandgeflechte. Dieser Verlauf entspricht ganz dem Ineinandergreifen beider Vorgänge auf sprachlichem Gebiet; vgl. Voßler, a. a. O. S. 218.

[4]) Vgl. Repert. f. Kunstwiss. 1904, S. 109 ff. Ähnliche Beobachtungen lassen sich in der Entwicklung des Madonnentypus sogar bei G. Bellini machen.

größeren Kunstkreise unausgesetzt ein allgemeiner, scheinbar mechanischer Ausgleich zwischen Werkstatt- oder örtlichen Sonderformen stattfindet und Typen zeugt, sei es, daß ihm die gesamte Formengebung oder vorwiegend die Gesichtsbildung, die Standweise und Bewegung oder die Gewandbehandlung unterworfen wird. Ein so einheitlicher Typus, wie die gotische Gewandfigur des 14. Jahrhunderts z. B. entsteht erst durch eine längere Folge von Assimilationen [1]). Daß sie den Künstlern unbewußt bleiben, bestätigt die Entwicklung unseres heutigen Kunstgewerbes, dessen Stileinheit auf demselben Wege zustande gekommen ist [2]). So bildet sich erst ein allgemeiner »Darstellungsbegriff«, in den gewissermaßen die freie Naturanschauung eingebettet wird [3]), dabei handelt es sich jedoch nicht sowohl um ein sich gleich bleibendes Schema, als um jene beständige Einwirkung der gegebenen auf die neu entstehenden Formen (siehe oben S. 61 u. S. 83). Auf ihr beruht zum allergrößten Teil die Richtkraft der Kunsttradition. Auf die schöpferische Tätigkeit des Künstlers wirkt sie nicht etwa nur hemmend und beschränkend, also negativ ein, sondern auch im positiven Sinne des Kontinuitätsgesetzes (siehe oben S. 83) anregend und fördernd »von Bild zu Bild«, um Wölfflins Worte zu gebrauchen. Ihr befruchtender Antrieb tritt deutlich in der oft beobachteten Tatsache hervor, daß Bildwerke und Baudenkmäler eine engere Anlehnung an ältere am gleichen Ort befindliche Schöpfungen verraten.

Auch an den Vorgängen der Spaltung (Differenzierung) und Abwandlung (Dissimilation) hat das Unbewußte einen erheblichen Anteil. Hierher gehören vor allem die Erscheinungen der sogenannten Rückbildung, mag es sich um Auflösung reicherer dekorativer Gebilde in einfachere Teilmotive handeln wie bei der Zersetzung der antiken Akanthusornamentik [4]) sowie bei der Vereinfachung des korinthischen Kapitells in der frühmittelalterlichen Baukunst des Abendlandes [5]), oder um die Schematisierung des Menschen- (und Tier-)bildes wie z. B. beim Cruzifix im romanischen Stil [6]) sowie in der koptischen Kunst [7]). Das quantitative, einer abstrakten Formel zustrebende Gestaltungsprinzip übt darauf einen noch stärkeren Einfluß aus als auf den Vorgang der Typisierung. Hier wie dort führt es letzten Endes zum Kubismus.

[1]) Vgl. zu den Anfängen Vöge, Repert. f. Kunstwiss. 1904, S. 1 ff.

[2]) Vgl. die Hinweise von E. Meißner, Kunstwart 1917, XXX, H. 10, S. 167.

[3]) Wölfflin, Kunstgeschichtl. Grundbegr. S. 242.

[4]) Vgl. A. Riegl, Stilfragen, Leipzig 1892, S. 183 ff.

[5]) Vgl. G. Rivoira, *Le origini dell' architett. lombarda.* Roma 1901, 1, S. 278 ff.

[6]) Amtl. Ber. d. kgl. Museen, Berlin 1916, XXXVII, Nr. 5, Sp. 90 ff.

[7]) Strzygowski, Kopt. Kunst, *Cat. gén. du musée du Caire,* N. 7390/3/4 sowie Beschr. d. Bildw. usw. Berlin 1909, III, 1, N. 52 und meine Ausführungen im Handb. d. Kunstwiss., herausgb. von F. Burger Bd. III, 1, Altchristl. und byzant. Kunst, S. 147 ff.

Im weiteren Umfange wird das Bereich der Spaltungsvorgänge jedoch von bewußter, künstlerischer Tätigkeit beherrscht, zumal auf höheren Entwicklungsstufen der Kunst. Als allgemeine Triebkraft des differenzierenden Fortschritts sowohl in naturalistischer wie auch in stilisierender Richtung erscheint nach der sogen. Ermüdungstheorie (s. u.) zunächst das Bedürfnis nach Steigerung der Wirkungen gegeben, das wir doch wohl in jeder sich noch auslebenden Generation voraussetzen dürfen. Die Anerkennung desselben wird man kaum mit Tietze[1]) schon als ein Hineintragen individueller psychischer Erscheinungen in die Gesellschaftspsyche bezeichnen. Es erklärt freilich höchstens die sich stetig und sehr langsam vollziehende Abwandlung der Formen, — nicht aber den Umschlag zu entgegengesetzter oder doch auffallend abweichender Gestaltung. Der Haupteinwand gegen die besagte Theorie, daß die jüngere Generation nicht unter den Ermüdungsgefühlen der älteren leiden — folglich auch die Wendung nicht bewirken — könne, beruht hingegen auf solcher irrigen Verallgemeinerung, — ist doch nach der neueren soziologischen Forschung ein entschiedener Richtungswechsel der (unstetigen) Kulturentwicklung immer durch den Einsatz schöpferischer — also bewußter — individueller Kraft bedingt[2]). Anderseits bedarf diese, um in Wirkung zu treten, einer erst durch Summation der Antriebe erreichbaren Reife, der in der Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit meist eine Zeit des Aufnehmens, der Anpassung und Auswahl vorherzugehen pflegt, mitunter jedoch, wie z. B. bei einem Carstens, von Anfang ein entschiedenes Anderswollen und Erstarken an Widerständen. Ergibt sich daraus, daß die Abwandlung in jeder Richtung individueller Begabung erfolgen kann, d. h. sowohl in der des reproduktiven wie des rhythmischen Gestaltungsprinzips der plastischen oder der malerischen Anschauungsweise, so hängt doch ihre Tragweite zweifellos einmal von der allgemein menschlichen Kräfteverteilung und von der vorherrschenden völkischen Veranlagung ab (siehe oben S. 76/77), sodann aber auch von der Gunst der jeweiligen Kulturlage (siehe oben S. 75). Denn da in der Kunstentwicklung im Vergleich mit der Sprachbildung der stetige, durch die Summation gleich gerichteter kleiner Kraftwirkungen geförderte Kulturwandel zurücktritt und die »leisen Formwandlungen« keine so erhebliche Bedeutung gewinnen[3]), kann jede beträchtliche Abwandlung sich erst auf dem Umwege eines sich anschließenden langsamen Assimilationsprozesses durchsetzen, unter

[1]) Tietze, a. a. O. S. 135 ff. u. S. 142/3.

[2]) A. Vierkandt, Die Stetigkeit im Kulturwandel, Leipzig 1908, S. 95 ff. u. 156 ff. sowie über Summation S. 71 ff.

[3]) Vierkandt, a. a. O. S. 160/1; Tietze, a. a. O. S. 136.

ungünstigen Umständen aber auch auf einen kleinen Umkreis beschränkt bleiben, wenn nicht gar wieder spurlos verschwinden. Ein schlagendes Beispiel dafür, das zugleich den Satz der Soziologie bestätigt, daß mit der Überlegenheit des »führenden Individuums« über die »Gruppe« die Schwierigkeit dieses Verlaufs anwachsen muß, bietet der schwache Einfluß der genialen Persönlichkeit Masaccios auf seine Zeitgenossen infolge seines frühzeitigen, eine Schulbildung ausschließenden Todes. Ja, es kann, wie bei ihm oder wie in der modernen Kunst bei Cézanne, die breitere assimilierende Aneignung des Neuen von Seiten der Gesamtheit manchmal erst lange nach Lebzeiten des Erfinders einsetzen.

Mit der Sprachbildung ist der Kunstentwicklung endlich noch der Vorgang des Bedeutungswandels gemein. Neben der mehr oder weniger bewußten Umdeutung und Verwertung der Motive, die hier wieder einen gewissen Gegensatz zur ersteren begründet, — sie ist Tietze keineswegs entgangen [1]) — läßt sich auch vielfach, vor allem bei der Gebärdensprache, eine Verschiebung des ursprünglichen Sinnes aus mangelndem Verständnis beobachten, die mehr den sich mechanisch abwickelnden sprachlichen Vorgängen der Verflüchtigung u. a. m. [2]) entspricht. Sie stellt sich besonders bei Entlehnungen aus fremden Kunstkreisen ein [3]). Wenn man aber einmal den »entwicklungsgeschichtlichen Wert der Untersuchung« von Ausdruckselementen, — »wo sie mit den formalen Faktoren zusammenwachsen«, anerkennt, so fordern doch alle diese Probleme, deren Entwicklung sich teilweise »nach einer überindividuellen Logik vollzieht«, bei den Ausdrucksproblemen aber vorwiegend so, daß »an ihnen der individuelle Wille einen größeren Anteil hat«, — unstreitig eine eingehende systematische Ergründung ihrer psychologischen Gesetzmäßigkeit, die nicht durch eine »Hilfskonstruktion« auf dem Wege der »Unterdrückung der psychischen Vorgänge« ersetzt werden kann.

Wenngleich nun Tietze den völkerpsychologischen Gesichtspunkt nicht in die einzelnen einschlägigen Vorgänge hinein durchverfolgt, so verschließt er sich doch keineswegs der Gesamtauffassung der Kunst als einer Schöpfung des Gemeingeistes, wie sie durch Wundt begründet worden ist, und zieht aus ihr für die Beurteilung der Entwicklung und ihrer Tatbestände — vielleicht sogar teilweise etwas zu

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 394/5 mit verschiedenen Belegen und S. 414/5.

[2]) Voßler, a. a. O. S. 213 ff.; Paul, a. a. O. 74 ff.; Vierkandt, a. a. O. S. 35.

[3]) Ein Beispiel dafür konnte ich in der Umdeutung der Gebärde der Anbetung des byzantinischen Ikonentypus der Gottesmutter zum Hinweis auf das Kind in der italienischen *Maniera greca* des Ducento nachweisen; vgl. Jahrb. d. kgl. Pr. Kunstsamml. 1916, XXXVII, S. 77 ff.

weitgehende Folgerungen. Sie erscheint ihm als eine allgemeine, in der die individuellen Leistungen nur Teilvorgänge des gemeinsamen Kunstwollens sind, das seinerseits wieder nur aus einer Verkettung der ersteren besteht. Er erkennt ihr, wie schon bemerkt, die Eigenschaft der Bündigkeit und Stetigkeit (»Ununterbrochenheit«) zu und schließt in diese Voraussetzung auch den Begriff der fortgesetzten Veränderung (Differenzierung) ein. Endlich aber, und das ist die wichtigste Feststellung, sieht Tietze die Entwicklung der Kunst als eine selbständige an, d. h. als eine immanente, aus eigener innerer Notwendigkeit bewirkte, insofern jede Veränderung durch den vorhergehenden Zustand bedingt ist und alle äußeren Einflüsse und übrigen Kulturbedingungen nur formenbildende Kräfte innerhalb des Kunstschaffens auslösen. Von solchen Einwirkungen aller weiter wachsenden Lebensgebiete aber werde die Kunstentwicklung fortgesetzt gekreuzt [1]).

Einschränkung von Tietzes Begriff des Kunstwollens durch den Gegenbegriff der Tradition.

Von diesen drei Voraussetzungen aus gewinnt der Begriff des Kunstwollens bei Tietze seinen bestimmten Inhalt und Sinn. Es ist freilich nicht ganz leicht, ihn aus den gegensätzlichen Gedankengängen des Verfassers in völlig widerspruchsfreier Zusammenfassung herauszuschälen. Der lebendige und vielgestaltige Kunstverlauf besteht danach aus einem verworrenen Kräftespiel (siehe oben S. 3 u. 4), das wir nur durch eine Abstraktion als immanente Entwicklung zu erfassen vermögen. Indem die Künstler, beeinflußt von der Anschauung älterer Kunstwerke, an bestimmten von den Zeitforderungen gestellten Aufgaben arbeiten und ihren Schöpfungen ein Stück persönlichen Ausdrucks hinzufügen, kommt eine allgemeine, ihnen unbewußt bleibende, ununterbrochene Bewegung zustande, in der die Bedeutung der individuellen Leistung zusammenschrumpft. Erst von dem Endergebnis (beziehungsweise Endziel) her gesehen, erscheint eine solche fiktive genetische Reihe, zu der die bekannten Tatsachen zum Teil erst durch uns verknüpft werden, als Lösung eines bewußt verfolgten künstlerischen Problems. Gleichwohl ist das durch Zusammenfassung sämtlicher Reihen gewonnene Gesamtbild der Stilphase keine bloße Fiktion, da die Entwicklung an den zwischen einzelnen Kunstwerken objektiv nachweisbaren Zusammenhängen erkennbar wird. Die Anerkennung ihres immanenten Charakters sei anderseits keine Vergewaltigung des wirklichen Geschehens, denn das Kunstwollen schließe, richtig verstanden, alle formenbildenden Elemente der gesamten Kulturströmung ein [2]). Als die eigentlich treibende Kraft desselben bleibt ja in der Tat bei

[1]) Tietze, a. a. O. S. 41 ff.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 137 ff., S. 141/2 u. S. 119.

dieser Auffassung nur der allgemeine Kulturwandel übrig. Die Ermüdungstheorie (siehe oben S. 86) lehnt Tietze als Erklärungsgrund ausdrücklich ab, da sie durch die umfassenden gegensätzlichen Prinzipien der historischen Beharrung und der Kontrastbewegung überflüssig werde. Diese entspringt nach dem Gesetz von der Gabelung der Wirkungen aus den aufgespeicherten Kräften der vorhergehenden Generation, die in den Bestrebungen der führenden Gruppe einer Zeit nicht zur Entfaltung kommen konnten, schließlich aber in einem Rückschlag ihre Entladung finden, so daß der gesamte Verlauf eine Art »Zweifelderwirtschaft« darstellen soll[1]). Wenn sich auch gegen diese Begriffsbestimmung des Kunstwollens starke Bedenken erheben (siehe oben S. 3), — so wird man doch der Grundanschauung von dem ganzen Entwicklungszusammenhange im wesentlichen zustimmen dürfen und nur die Gewichte der wirkenden Kräfte etwas anders verteilen müssen. Tietze scheint mir den Anteil der stetigen kleinen individuellen Leistungen an der »ästhetischen Differenzierung« der Formen zu groß zu bemessen, — weil er die oben berührten sich mehr unbewußt vollziehenden völkerpsychologischen Einzelvorgänge zu wenig berücksichtigt. Umgekehrt legt er den innerhalb einer Generation zurückgedrängten Kräften, die gewisse Bestrebungen der vorigen fortsetzen, wohl eine allzu hohe Bedeutung für den Umschwung bei. Eingeleitet wird die Gegenbewegung in der Regel doch zweifellos gerade durch ein führendes Individuum, — wenngleich an Tietzes Auffassung so viel zu Recht bestehen bleibt, daß es sich nicht durchzusetzen vermag, sofern sich nicht ein für seine Neuerung empfänglicher Kreis gebildet hat, — wie das oben angeführte Beispiel Masaccios zeigt. Allein vermag auch die schöpferische Persönlichkeit den Entwicklungsgang nicht zu wenden, wohl aber schon im Verein mit wenigen Gleichstrebenden, — um nur an die Florentiner Naturalisten des Quattrocento zu erinnern. Wenn man aber zugibt, daß das allgemeine Kunstschaffen durch das »Überragen einzelner Künstler oder Künstlergruppen« immer eine bestimmte Richtung erhält und daß von ihnen die »künstlerischen Probleme« vielfach als selbstgestellte Aufgaben »mit vollem Bewußtsein« erfaßt werden[2]), so wird man auch in dem »Mysterium des unteilbaren Individuums« eine stärkere Triebkraft der Entwicklung erblicken und den Beitrag bewußter Zwecktätigkeit zu dieser erheblich höher einschätzen müssen, — im Gegensatz zur Sprachbildung, in der auch die höchste schöpferische Leistung sich mehr innerhalb der typischen Vorgänge (siehe oben S. 83) voll-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 143 ff.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 138 u. S. 141/2; noch höher wird die individuelle Leistung S. 449 eingeschätzt.

zieht. Unter dem Begriff des Kunstwollens werden wir demnach doch im wesentlichen das sich ausbreitende Wollen der führenden Individuen zu verstehen haben, das sich aus einem ihnen meist mit einer kleinen Gruppe Mitlebender gemeinsamen dunkeln Gestaltungstriebe zur Klarheit der Absichten durchringt, — also das Prinzip der Veränderung im Gesamtablauf, während wir die hemmenden Kräfte der Beharrung davon auszuschließen und unter dem Gegenprinzip der Tradition zu begreifen hätten.

Die treibenden Kräfte der Kunstentwicklung.

Daß diese höhere Bewertung des Individuums für den Fortschritt der Kunstentwicklung (siehe auch oben S. 76) im vollen Einklang mit der bedeutsamen Rolle steht, die (oben S. 35) den individuellen Begabungstypen innerhalb derselben zuerkannt wurde, darf nunmehr betont werden. Auf der Spaltung der schöpferischen Kunstbegabung nach den Typen der differentiellen Psychologie, in denen wir die reinsten Träger der plastischen (siehe oben S. 38) und der malerischen (siehe oben S. 42) Anschauungsweise erkannt haben, beruht vor allem die Geltung des Gesetzes von der Gabelung der Wirkungen für die Pendelbewegung des allgemeinen Entwicklungsganges (s. oben S. 70) der bildenden Künste. Aus diesem polaren Gegensatz entspringen jene abweichenden kürzeren genetischen Reihen, innerhalb deren gewisse Aufgaben der plastischen oder malerischen Gestaltung ihre folgerichtige Lösung finden (siehe oben S. 70). Zugleich aber ergibt sich aus der Doppelung des Kunstschaffens in die Ober- und Unterströmung (siehe oben S. 66 ff.) eine befriedigende Antwort auf die schwierige Frage, woher die Anfangs- (beziehungsweise Kontrast-)bewegung jedesmal ihren Anstoß nimmt. Auf der eindeutigen Stufenfolge des Fortschritts vom tektonischen zum dekorativen Gestaltungsprinzip, die der genetische Ablauf in den Zweckkünsten erkennen läßt (siehe oben S. 73), bauen sich ebenfalls typische Entwicklungsreihen auf, denen eine längere Geltungsdauer beschieden zu sein pflegt (siehe oben S. 72/73). Ein polares Kräftespiel betätigt sich hingegen wieder in kürzeren Schwankungen auf Grund des Gegensatzes des illusionistischen (reproduktiven) und des stilisierenden (rhythmischen) Gestaltungsprinzips, wie auch von Tietze — allerdings mit allzu enger Beziehung des ersteren auf die Naturnachahmung — anerkannt wird [1]. Anderseits bieten sie als übergreifende Prinzipien allgemein menschlichen Kunstschaffens (siehe oben S. 27) auch die Möglichkeiten der größten Tragweite eines entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs, — wie ihn das übereinstimmende Doppelbeispiel der antiken und der neuzeitlichen Kunstentwicklung in der

---

[1] Tietze, a. a. O. S. 379 ff. u. S. 385 ff. nach Ablehnung des Illusionsbegriffs S. 68/9.

allen zeitweiligen Rückschlägen zum Trotz fortschreitenden Fortbildung des malerischen Illusionismus bis zu seiner äußersten Zuspitzung darstellt — oder aber die langwährende Herrschaft der strengen Stile der ägyptischen, altorientalischen sowie der islamischen Kunst. Auch lehrt die letztere sowie die koptische und die neolithische Kunst auf der einen, der moderne Naturalismus des vorigen Jahrhunderts oder die Kunst mancher Jägervölker und die paläolithische auf der anderen Seite, daß jedem der beiden Kunsttriebe eine selbständige, hohe schöpferische Betätigung bei erheblicher, ja völliger Abschwächung des anderen beschieden sein kann.

In der Gesamtentwicklung spielen sich somit Steigerungen und Kontrastbewegungen von sehr ungleicher Wellenlänge ab. Die vielgestaltige Durchkreuzung und Verflechtung der genetischen Reihen läßt sich, wie schon in der Auseinandersetzung mit Wölfflin begründet worden ist (siehe oben S. 72 ff.), nicht auf eine einheitliche Periodizität zurückführen. In der Anerkennung dieser Verflochtenheit (Komplexität) der Kunstentwicklung weiß ich mich mit Tietze vollkommen einig. Aber in der Ableugnung jeder auf der »Stabilität der Grundkräfte« beruhenden und sich wiederholenden Rhythmik des Kunstverlaufs geht er — infolge der mangelnden Berücksichtigung der psychologischen Voraussetzungen des Kunstschaffens — viel zu weit [1]), wenngleich seine Stellungnahme anscheinend etwas Schwankendes behält. Spricht er doch dem Vorgang der stetigen Formenwandlung (beziehungsweise der immanenten Entwicklung) typischen Charakter zu, der nach dem Gesetz, das ihn regelt, zu suchen verlocke, — um schließlich doch zum Ergebnis zu kommen, daß die Entwicklung nur einen »täuschenden Charakter von Notwendigkeit, der sich kein Einzelner — entziehen kann«, annehme, »nicht weil eine Gesetzlichkeit in ihr waltet, sondern weil der Verlauf des Geschehens sich gerade so und nicht anders abgespielt hat«, so daß die Auflösung in Tatsachenreihen, wie in der Geschichte, die einzige Erklärungsmöglichkeit ihrer Kausalität bietet [2]).

Daß Tietze in solchem Skeptizismus befangen bleibt, liegt letzten Endes doch an dem Verzicht auf jede begriffliche Grundlegung der ästhetischen oder psychologischen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens, der die Achillesferse des gehaltvollen Buches bildet. Die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung klärt, wie aus den vorstehenden und meinen früheren Ausführungen (siehe oben S. 60 ff. u. S. 70 ff.) hinreichend erhellt, auch die Auffassung der Gesetzmäßigkeit des genetischen Ablaufs. Wir dürfen aus ihr viel weitergehende Folgerungen

[1]) Tietze, a. a. O. S. 96, 130 und besonders S. 144.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 134, 140 und S. 146/7.

ableiten als die Feststellung, daß zweifellos allgemeine psychologische Tatsachen für die Interpretation des künstlerischen Geschehens von Bedeutung sind, — nämlich daß der Entfaltung der polar differenzierten künstlerischen Anschauungsweise sowie der Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst überhaupt durch die »konstanten Kräfte« der menschlichen Organisation gewisse Richtlinien und Entwicklungsstufen vorgezeichnet sind, wenn sie auch im Werdegange der Stile ihren Zwang nicht in vollkommen übereinstimmenden Vorgängen ausüben. Denn so hoch auch die Bedeutung der schöpferischen Persönlichkeit für den Kunstverlauf zu bewerten ist, — so reiht sich ihre Leistung doch immer in einen folgerichtigen psychologischen Zusammenhang des allgemeinen Kunstwollens ein. Es ist aber kaum ein Zufall, daß die selbstgestellten Aufgaben der führenden Künstler vielfach gerade in die — manchmal durch Generationen verfolgte — Entwicklungslinie der eigentlichen Errungenschaften des anschaulichen Denkens fallen. In diesem Sinne konnten wir sehr wohl mit Wölfflin von einer Entwicklung des künstlerischen Sehens (beziehungsweise reproduktiven Gestaltens) sprechen (siehe oben S. 62). Die skeptische Stellungnahme Tietzes entspringt aber im Grunde wohl nur aus der berechtigten Scheu vor allzu formelhaften Konstruktionen[1]), zumal im Zusammenhange mit dem sogenannten »Stufenbau« der allgemeinen Kulturgeschichte. Inwieweit dieser durch eine umfassende Gesetzmäßigkeit der gesamten geistesgeschichtlichen Entwicklung geregelt wird, das sind letzte Fragen, welche die immanente Entwicklung der bildenden Kunst nicht unmittelbar berühren. In der Feststellung einer Art abstrakter, d. h. nur in wesentlichen Grundvoraussetzungen bestehender Gesetzmäßigkeit der Entwicklung aber, an der wir uns erst die besondere Synthese jeder kunstgeschichtlichen Stilphase klarzumachen vermögen, liegt nicht die Gefahr der Eingliederung des lebendigen Geschehens in ein künstliches Gedankenschema vor.

Unterscheidung einer zwiefachen Art der Stilbildung vom völkerpsychologischen Gesichtspunkt.

Für die »Konstruktion der Zusammenhänge« fordern neben den psychologischen auch die völkerpsychologischen Gesichtspunkte ihre volle Berücksichtigung. Denn sie verhelfen uns erst zum Verständnis mancher Unregelmäßigkeiten des typischen Entwicklungsganges der Kunst bei seiner periodischen Wiederholung. Die kunstgeschichtliche Betrachtung zeigt uns verschiedene Möglichkeiten der »hypothetischen Kausalität«, welche wir, um mit Tietze zu sprechen, diesem zur Erklärung unterlegen. Die Verflechtung sämtlicher genetischen Reihen einer örtlich und zeitlich begrenzten Phase des Kunstverlaufs zu einer Art »Formengrammatik« fassen wir unter dem vieldeutigen Ober-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 96 ff.

begriff des Stiles als Einheit zusammen, so mannigfaltige Probleme auch jeder historische Stilname deckt[1]). Aber es ist nicht zu verkennen, daß eine solche Einheit nicht immer aus gleichartigen Kräften und Vorgängen erwächst, sondern daß es zwei Hauptwege der Stilbildung gibt. In kurzer Andeutung habe ich sie bereits als die organische und die synthetische Stilbildung unterschieden[2]), eine Unterscheidung, die auch Tietze macht, da er die erstere gewissermaßen als die normale, die zweite mehr als den Ausnahmefall ansieht. Ihre Wesensmerkmale hat er in eindringlicher, sehr dankenswerter Erörterung herausgearbeitet, wenngleich ohne eigentliche Anwendung der völkerpsychologischen Begriffe auf die sich dabei abspielenden Vorgänge. Die stilistische Übereinstimmung der einzelnen Kunstwerke innerhalb der organischen Stilbildung hat danach eine dreifache Wurzel: einmal in der gemeinsamen Tradition, d. h. in ihrer Abhängigkeit von denselben Vorstufen, zweitens in den durch die Zeitforderungen gegebenen gleichartigen Bedingungen ihrer Entstehung und letztens in unmittelbaren Beziehungen zueinander infolge von Nachahmung und ein- oder wechselseitiger Beeinflussung, die zwischen ihren Urhebern[3]) stattfindet. In der dritten Voraussetzung, dem Ausgleich der individuellen Kräfte »durch die zahlreichen Einzelbeziehungen, welche eine objektive Einheitlichkeit des zeitlich bedingten Kunstwollens begründen«, liegt jedenfalls der ausschlaggebende Grundzug dieser Art der Stilbildung. Für sie gewinnen dabei die führenden Künstlerpersönlichkeiten die größte Bedeutung, was auch von Tietze, allerdings in allgemeinerem Sinne, betont wird[4]). Die tiefere Ursache dessen ist, daß fast alle treibende Kraft des stetigen Formenwandels der organischen Stilbildung aus ihrer schöpferischen Tätigkeit entspringt, — also weit überwiegend auf den Vorgängen der Spaltung (ästhetischen Differenzierung) beruht[5]). Vom soziologischen Standpunkt aus erscheint dieser Entwicklungsgang als der einfachere und insofern vielleicht als der normale, — in der Kunstgeschichte aber bildet er keineswegs den

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 321 ff.

[2]) Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., Berlin, Okt. 1913, Bericht S. 337. Für die erstere ließe sich allenfalls auch die Bezeichnung als evolutionistische (im engeren Sinne) anwenden.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 407 ff. und besonders S. 411 ff.

[4]) Tietze, a. a. O. S. 451 zur Begründung des Anspruchs auf die individualisierende Betrachtung ihres Schaffens, die den schwächeren Meistern versagt bleiben darf.

[5]) Daß uns ihre Persönlichkeit dabei gänzlich unbekannt bleiben kann, ändert nichts an der Sachlage, gelingt es doch manchmal, die Individualität dieser Namenlosen noch aus den Schulwerken herauszuschälen, wie z. B. in der frühgotischen Portalskulptur Frankreichs in Chartres u. Reims; vgl. Vöge, Ztschr. f. bild. K. 1914, N. F., XXV, S. 193 ff.

gewöhnlichen Fall. Außer den Hauptbeispielen der ägyptischen und griechischen Kunstentwicklung läßt sich eine streng organische Stilbildung nur in kürzeren Entwicklungsphasen des Mittelalters und der Neuzeit, wie z. B. in der Entstehung der Gotik aus dem romanischen Stil in Frankreich (oder dem italienischen Barock und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts), feststellen.

Was Tietze als eine »Unterbrechung in der Stetigkeit der Kunstentwicklung« ansieht, ist im Gegenteil durchaus keine Ausnahmeerscheinung. Die synthetische Stilbildung, die sich unter der Voraussetzung einseitiger oder gegenseitiger Beeinflußung ganzer Kunstkreise vollzieht, stellt vielmehr den weitaus häufigeren Fall dar, wenn auch keinen allzu häufigen in den stark ausgeprägten Entwicklungsphasen, die wir als Rezeption einer fremden Kunst oder als Renaissance einer älteren Formenwelt anzusehen gewohnt sind. Halten wir aber als lehrreiches Gegenbeispiel aus der Sprachbildung die Entstehung einer Mischsprache wie des Englischen daneben, so weist die Kunstgeschichte auch diese Vorgänge in viel reicherer Wiederholung auf. Tietze selbst hat treffend erkannt, daß es sich bei ihnen um die von der Soziologie als Akkulturation bezeichneten unstetigen Wandlungen im Bereich der Kunst handelt, während die typische (beziehungsweise organische) Stilbildung mehr dem stetigen endogenen Kulturwandel entspricht [1]. So findet er auch mit Recht die allgemeine soziologische Voraussetzung der Reife für jene Art desselben darin wieder, daß jede solche Rezeption oder Renaissance in der Kunst erst einzutreten pflegt, sobald die Entwicklung eine gewisse geistige Bereitschaft oder ein Bedürfnis nach ähnlichen Formen gezeitigt habe, der Gesamtverlauf somit nur eine abgekürzte Entwicklung darstelle. Nicht richtig ist es allerdings, daß eine fremde oder ältere Kunstwelt vorher wirkungslos bleibe, sie kann vielmehr fortgesetzte oder wiederholte, wenngleich jedesmal etwas verschiedene Einwirkungen auf das Nachbargebiet auslösen, wie z. B. die byzantinische auf die italienische im 11. Jahrhundert (Unteritalien, Venedig) und im Ducento (Toscana, Venedig). Auch die antiken Denkmäler üben ihre ersten anregenden Eindrücke schon lange vor der Renaissance, ja noch vor Niccoló Pisano auf die mittelalterlichen Künste Italiens und Südfrankreichs [2]. Als Träger des fremden Einflusses sieht Tietze vor allem wieder die Künstler an, — doch dürften ihre Wanderungen in das Ausland nicht diese ausschlaggebende Bedeutung haben. Bei der synthetischen Stil-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 415 ff. mit Hinweis auf Vierkandt, a. a. O. S. 111.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 326 und S. 417, weist selbst auf die Denkmäler der Provence hin. Über ein paar italienische Beispiele vgl. meine Bemerkungen. Amtl. Berichte d. kgl. Museen, Berlin 1911, XXXII, Nr. 8, Sp. 168.

bildung spielt die Einführung fremdländischer Kunstwerke zweifellos die wichtigere Rolle. Auch sind für die Vermittlung ihres Stils mit dem einheimischen die großen Künstler nicht so stark bestimmend wie für den organischen Formenwandel — den bedeutsamsten Ausnahmefall stellt wohl Dürers Kunst dar —, vielmehr vollzieht sich der Vorgang meist in breiterer Berührung der beiden Kunstkreise. Überzeugende Belege dafür bietet der Austausch von Kunstformen zwischen Italien und den Niederlanden im 15. Jahrhundert und vor allem die Malerei des Ducento [1]), in der eine gleichzeitige Aneignung und Durchdringung zweier Fremdstile, des byzantinischen und des gotischen, stattfindet. Die Behauptung, daß »die italienische Gotik für das stilistische Geschehen von sekundärer Bedeutung« sei — ist da doch etwas gewagt, wie Tietze überhaupt zu weit geht, wenn er das einheimische Kunstwollen durchweg als entscheidend für das stilistische Mischgebilde ansieht, was mehr für die Auseinandersetzung mit den Typen einer älteren Kunst, also bei jeder sogenannten Renaissance, zutrifft [2]). Richtig aber ist die Erkenntnis, daß es sich bei alledem um Ausgleichungen handelt, und so spricht er in diesem Zusammenhange auch von Assimilation [3]). Selten erzielt diese einen so vollkommenen Ausgleich der entlehnten und der eigenen Formen wie in den synthetischen Stilbildungen größten Maßstabes, im nordischen Barock oder in der Gotik Italiens und Deutschlands. In der Regel gehen mit den wertvollen rein künstlerischen Errungenschaften auch fremdartige Formelemente in die aufnehmende Kunst ein, die erst in langsamer Gegenwirkung wieder abgestoßen oder verarbeitet werden, wie in der trecentistischen Malerei und Plastik oder bei den niederländischen Romanisten des 16. Jahrhunderts als Vorläufern von Rubens.

Wirken somit in der synthetischen Stilbildung die fortgesetzte Zusammenfassung (Kontamination) und die Assimilation ungleichartiger Gebilde als die eigentlich treibenden Kräfte des Formenwandels, so kann es auch nicht überraschen, daß — vielleicht wider Erwarten — diese Art der Kunstentwicklung, die im allgemeinen vorherrscht, in der Regel eine buntere Mannigfaltigkeit von Kunstformen erzeugt als

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz zur »Stilbildung der Trecentomalerei«. Repert. f. Kunstwissensch. 1904, S. 89 ff.

[2]) Vgl. dazu die aufschlußreichen Ausführungen über das Verhältnis der Früh- und Hochrenaissance zur Antike von Fr. Wichert, Darstellung und Wirklichkeit, Freiburg i. Br. 1907, Diss. Ein ganz abweichendes Gegenbeispiel freilich bietet auch dafür die Miniaturmalerei der sogenannten mazedonischen Renaissance in Byzanz, deren Werke lange für altchristliche Arbeiten gegolten haben und zum Teil noch heute umstritten sind.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 420 ff.

die organische. Das Ergebnis der Uniformierung führt selten zu solcher Geschlossenheit einer Stilphase, wie die sich stetig vollziehende Differenzierung sie dennoch bestehen läßt. Welchen Gegensatz stellt da beispielsweise die allmähliche Entfaltung der plastischen Motive aus wenigen Stammtypen in der griechischen Kunst im Vergleich mit dem sprunghafteren Vorgehen der führenden Künstler der Frührenaissance dar, deren Schaffen zum guten Teil auf einer Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern beruht.

Erfordernis einer kunstwissenschaftlichen Phänomenologie (Theorie der bild. Kunst).

Soll nun die psychologische Grundlegung, deren auch die genetische Kunstgeschichte nicht entraten kann, wie die bisherige Gesamtbetrachtung wohl bestätigt hat, ausschließlich zur Erhellung der immanenten Entwicklung dienen und letzten Endes durch sie nur in die historische Synthese einmünden? Kann die erklärende und wertende Durchdringung des künstlerischen Schaffens im Rahmen der letzteren betrieben werden oder soll sie etwa nach Tietzes Forderung mitsamt der Ergründung seiner inneren Gesetzlichkeit der Ästhetik überlassen bleiben? — Wir müssen sowohl solche übertriebenen Ansprüche des Historismus, die der Vertreter der Wiener Schule besonders entschieden gegen A. Hildebrand verficht [1]), als auch diese Beschränkung der kunstwissenschaftlichen Forschung zurückweisen. So wenig wie die Literaturgeschichte kann die Kunstgeschichtsschreibung den ästhetischen Gehalt der Kunstwerke allein erschöpfen und uns nahe bringen. Anderseits vermag jedoch die Ästhetik als philosophische Prinzipienwissenschaft nicht bis in alle Tiefen der künstlerischen Gestaltung hinabzusteigen, sie bedarf vielmehr dazu des schon geforderten kunstwissenschaftlichen Unterbaues [2]), dessen Herstellung nur von der Kunstforschung, dank der vollen Beherrschung der Phänomenologie der bildenden Kunst durchgeführt werden kann (siehe unten S. 97 ff.). Liegt die letzte Voraussetzung für die Ableitung ihrer Prinzipienlehre in der Unveränderlichkeit der künstlerischen Grundkräfte des Menschen, so ergibt sich die ganze Fülle der Kunstgebilde aus den sich ebenfalls im wesentlichen gleichbleibenden Dingen der Umwelt, die er seinem Gestaltungstriebe unterwirft, — d. h. aus der Beziehung der subjektiven Phantasietätigkeit auf das Objekt. Die Erörterung der daraus hervorgehenden Phänomene und ihrer inneren Ursächlichkeit bis in die technische Verwirklichung hinein muß Gegenstand einer wissenschaftlichen, mit mehreren Hilfswissenschaften zusammenarbeitenden Theorie der bildenden Kunst sein. Die Notwendigkeit und Berechtigung einer die Kunstgeschichte ergänzenden systematischen Kunst-

[1]) Tietze, a. a. O. S. 132 ff.

[2]) Vgl. Grundsätzliches über Ästhetik, allgem. u. systemat. Kunstwissenschaft in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. 1915, X, S. 558 ff.

wissenschaft (im engeren Sinne) ist damit begründet. Hier eröffnet sich ein weites, noch lange nicht durchpflügtes Feld. Wiederum hat jedoch Schmarsow schon die Grundlinien für seine Abgrenzung und Aufteilung gezogen. Er hat diese Aufgabe Hand in Hand mit der Ableitung der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe zu lösen versucht und so nach beiden Seiten die fruchtbarsten Ansätze geschaffen, das Verständnis und die breite Wirkung seiner Gedankenarbeit aber allerdings dadurch nicht unerheblich erschwert. Die Phänomenologie der Kunst ist inzwischen von verschiedenen Seiten gefördert worden, zum Teil jedoch ohne die erforderliche straffe Anknüpfung an die Prinzipienlehre (vgl. die Literaturnachweise oben S. 1, Anm. 1). Daß jede Aufgabe in Zukunft gesondert verfolgt werden muß, ist zwar unabweislich, die enge Beziehung beider Forschungsziele aufeinander aber darf keineswegs aufgegeben werden. Tietze zieht die Kunsttheorie nur unter dem Gesichtspunkt ihrer hilfswissenschaftlichen Bedeutung, vorwiegend mit Rücksicht auf die Technik in seine Betrachtung hinein[1]). So mögen hier in gedrängter Überschau die Hauptfragen nach den Absichten, Bedingungen und Gesetzen der künstlerischen Gestaltung in den einzelnen Künsten angedeutet werden.

Die Aufgaben der kunstwissenschaftlichen Phänomenologie.

Daß in der **Baukunst** der **Ausdruck des Zweckgedankens** an Stelle der gegenständlichen Phantasievorstellung das Endziel des künstlerischen Schaffens ausmacht (siehe oben S. 49), ist als Grundvoraussetzung aller baulichen Gestaltung festzuhalten. Diese bewegt sich dabei zwischen den Polen des tektonischen und des struktiven Gestaltungsprinzips[2]), deren Forderungen sie bei jedem Bauwerk gemäß den statischen und übrigen materiellen Bedingungen der Technik in **Raumgestaltung** und **Außenansicht** (Grundrißbildung und Aufbau) zum Ausdruck zu bringen hat[3]). Die Lösung dieser Aufgabe im Sinne jedes zeitlich, örtlich und kulturgeschichtlich bestimmten Kunstwollens umfaßt alle Haupttypen der kunstgeschichtlichen Entwicklung und gibt

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 266 ff. u. S. 275 ff.

[2]) Mittels der oben (siehe S. 48) in Anlehnung an Schmarsow vollzogenen Erweiterung des erstgenannten Begriffs werden sich auch die von Tietze, a. a. O. S. 110 gekennzeichneten einander entgegengesetzten ästhetischen Grundanschauungen Böttichers und Sempers über das Wesen der Baukunst in Einklang bringen lassen.

[3]) Den ergänzenden Gesichtspunkt über den innigen Zusammenhang dieser doppelseitigen baukünstlerischen Gestaltung mit den stofflichen Bedingungen der Technik (Bruchfestigkeit, Druckfestigkeit, Zugfestigkeit) hat der unlängst dahingeschiedene letzte Schinkelnachfolger A. Tiede, Wochenschr. d. Archit.-Ver. zu Berlin 1909, IV, N. 1, S. 1 ff. (Die Kunstgesch. in der Neuzeit) und in der Festrede zum 100jähr. Geburtstag K. Böttichers (Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage), Berlin 1906, zu klarem Verständnis gebracht. H. Maertens, Der opt. Maßstab. Berlin 1884, hat bereits die ästhetische Bedeutung des Quantums auf die psychophysischen Voraussetzungen zu begründen versucht.

jeder Bauschöpfung ihren ästhetischen Sondergehalt. Wie sich der hellenische Tempel, der spätantike Zentralbau, die Basilika und die Wölbkirche des Mittelalters und der Neuzeit zu diesem Grundgesetz verhalten, wie es in ihre gesamte Gestaltung bis in die Bauformen regelnd eingreift, das hat Schmarsow in feinsinniger Zergliederung ihrer Systeme wiederholt ausgeführt [1]) und damit für jede ästhetische Würdigung der Baustile den einheitlichen Maßstab gefunden. Grundlegende Arbeit über die im gesamten Bereich der Zweckkünste herrschende Gesetzlichkeit hat auch H. Cornelius, von psychologischen Voraussetzungen ausgehend, wenngleich in allzu einseitigem Anschluß an die Hildebrandsche Raumästhetik [2]), geleistet und vor allem die Theorie der Ornamentik durch klare Einsichten in die Beziehungen der rhythmischen Gestaltung des Ornaments zu seiner dekorativen Funktion bereichert. Auf diesem Gebiet aber sind die mannigfaltigen Möglichkeiten für die Betätigung der verschiedenen Phantasierichtungen, die sich in keiner anderen Kunst so augenfällig scheiden, noch lange nicht unter so klare durchgehende Prinzipien gestellt. Die von Schmarsow aufgedeckten ungleichartigen Wurzeln der Zierkunst (vgl. oben S. 53 ff.) lassen dem Zweifel Raum, ob die kunstwissenschaftliche Untersuchung hier zur Erkenntnis völlig einheitlicher Zusammenhänge durchdringen wird.

»Der Mensch als Objekt« der künstlerischen Gestaltung bildet den eigentlichen Vorwurf der Freiplastik, die von Schmarsow deshalb gewissermaßen als die Urform der bildenden (darstellenden) Künste (im engeren Sinne) angesehen wird (siehe oben S. 13), — vom genetischen Standpunkt schwerlich mit Recht und vielleicht nicht einmal mit ganz zweifelsfreier Überzeugung [3]). Mit seiner Lehre von den Dimensionen als Dominanten der Grundstellungen der Menschengestalt aber lassen sich in der Tat alle von älteren und jüngeren Forschern [4])

[1]) Zu den oben S. 12 u. S. 49 genannten theoretischen Arbeiten Schmarsows sind neuerdings seine Studien: Über die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, I. Architektur, Leipzig 1915, 1. Halbbd., hinzugekommen. Auf seiner grundlegenden Gedankenarbeit fußt auch P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1916, mit nicht unbedenklicher Zuspitzung der ästhetischen Begriffsbildung.

[2]) Vgl. außer der oben (S. 1, Anm. 1) zitierten v. Bercken'schen Kritik der »Elementargesetze« die Einwendungen von F. Hoeber in der Diskussion auf dem Kongreß f. Ästhet. usw. Berlin 1913, Bericht, S. 269 ff.

[3]) Schmarsow, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst I, S. 12 ff. u. III, S. 228 ff., sowie Unser Verhältn. z. d. bild. Künsten, S. 10 ff. u. Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 313 ff., wo die Frage der Entfaltung der Künste in genetischer Folge schon offen gelassen wird.

[4]) Vorangegangen ist hier die klassische Archäologie (Brunn, Jul. Lange u. a.) mit ihren an die antike Kunsttheorie anknüpfenden Betrachtungen über die Entwicklung der Standweise. Für die allgemeinere Behandlung des plastischen Funk-

ermittelten Gesetzlichkeiten, nach denen ihre Statik und Dynamik zu statuarischer Veranschaulichung kommt (beziehungsweise in das plastische Gebilde eingefühlt wird), in ursächliche Beziehung setzen. Inwieweit das aus objektiv richtiger Erkenntnis der wirklichen physischen Zusammenhänge oder nur in scheinbarer (fiktiver) Naturumkleidung rhythmischer Verhältnisse geschieht, ist die sich vor jeder freiplastischen Schöpfung wiederholende Frage, zu deren Beantwortung die Kunstwissenschaft in engere Verbindung mit der Künstleranatomie wird eintreten müssen, — deren allzu selbständige Mitarbeit leicht zu Fehlschlüssen über die Erfüllung rein ästhetischer Forderungen führen kann. Daß die künstlerische Phantasietätigkeit mit den organischen Formen auf das freieste schaltet und sie zu überzeugenden Sinnbildern in der Wirklichkeit nie verkörperter Naturwesen umzugestalten vermag, beweisen nicht nur die Zwittergestalten der Kunst, sondern auch mehr oder weniger die anthropomorphischen Schöpfungen der Tierplastik aller Zeiten. Mit den Gebilden dieser dynamischen und vollends mit solchen rein rhythmischer Stilisierung greift die körperdarstellende Kunst weit in das Gebiet der Architektur ein. Ein anderer Kreis ästhetischer Fragen umfaßt die durch die verschiedenartige plastische Technik und von ihr abhängige Vorstellungsweise bedingten Wirkungen. Aufschlüsse über den Gegensatz des substrahierenden Verfahrens der Stein- (und Holz-)arbeit und des aufbauenden der Tonbildnerei haben für diese Betrachtung den bleibenden festen Ausgangspunkt geschaffen [1].

Dieselbe doppelte technische Möglichkeit steht auch der Reliefkunst offen und bietet zum guten Teil für die hier vorliegende Mannigfaltigkeit der Gestaltung den Schlüssel. Die erschöpfende ästhetische Würdigung ihrer Werke aber erfolgt vor allem durch das richtige Verständnis der Umsetzung einer zeichnerischen Bildvorstellung in die optisch abgestufte Körperlichkeit gemäß den verschiedenen Bedingungen der Technik und gehört deshalb zu den schwierigsten Aufgaben der wertenden Betrachtung [2]. Die Entwicklung der »formbegrenzenden Zeichnung« als gemeinsamen (optischen) Ausdrucksmittels plastischer und malerischer Anschauungsweise ist freilich noch lange nicht ausreichend geklärt, um nach jeder Seite die erwünschten Anhalts-

---

tionsausdrucks haben schon J. Merz, Das ästhetische Formgesetz in der Plastik, 1892 und neuerdings R. Hamann, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1907, III, S. 1 ff. wertvolle, wenngleich nicht ganz einwandfreie, Beiträge geliefert. Über den ästhetischen Wert der Künstleranatomie vgl. Tietze, a. a. O. S. 267 ff.

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form usw. 1901 [3], S. 117 ff.

[2]) Die anregenden Ausführungen von R. Hamann, Zeitschr. f. Ästhetik usw. 1908, III, S. 268 ff. lassen es in dieser Hinsicht an klarem Einblick fehlen. Vgl. im übrigen die oben (S. 43) gegebenen Hinweise.

punkte für die ästhetische Urteilsbildung zu bieten. Sowohl in der ersteren Richtung[1]) als auch für die allmähliche Auflösung des linearen Stils in die Tonwerte der Graphik bleibt selbst nach Wölfflins eindringender Würdigung des zeichnerischen Barockstils noch viel zu ergründen übrig. Hier müssen sich die Beobachtungen schaffender Künstler über die Wirkungen ihrer Ausdrucksmittel mit den Ergebnissen psychologischer Untersuchungen über die Bedeutung des Schwarzweißkontrastes und anderes mehr in kausale Beziehung zueinander bringen lassen[2]).

Fast noch dringender erhebt sich dieselbe Forderung für die Klärung der Grundlagen der künstlerischen Farbengebung, denen die Psychologie schon seit Helmholtz ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Der Zweifel an der Verwertbarkeit solcher Unternehmungen für die ästhetische Analyse erscheint angesichts mancher fruchtbaren von dieser Seite gebotenen neueren Beiträge zur Farbenlehre wenig berechtigt[3]). Wenn irgendwo, so werden sich hier die Fragen der künstlerischen Technik nur unter Beteiligung von Physiologen und Psychologen erhellen lassen. So wird auch die verschiedene Gefühlsbetonung der sogenannten kalten und warmen Farben durch die neueren Beobachtungen über die Erscheinungen der Farbenblindheit verständlicher[4]).

Mit der Erweiterung des gegenständlichen Darstellungsstoffes in der Malerei mehren sich für die kunstwissenschaftliche Betrachtung auch die auf den Vorstellungsgehalt der Kunst bezüglichen Aufgaben. Das beiden Schwesterkünsten gemeinsame Verlangen nach einer wissenschaftlich begründeten Künstlerphysiognomik ist von

---

[1]) Einige Ergebnisse vergleichender Untersuchung über die gesetzmäßige Stufenfolge in der Ausbildung der zeichnerischen Verkürzung sowie über die Abhängigkeit der Reliefbildung von ihr habe ich a. a. O. S. 335 ff. zusammengefaßt. W. Crane, Linie und Form, Deutsch, Leipzig 1901, hat wichtige Grundtatsachen festgestellt. A. E. Batchelder, *Design in Theory and Practice,* London, ist mir nicht zugänglich gewesen. J. de Bosscheré, *Essai sur la dialectique du dessin, Bruxelles,* dringt nicht allzutief in das Wesentliche ein.

[2]) Neben Klingers lehrreichen Bemerkungen darüber gibt L. v. Kunowski, Durch Kunst zum Leben, Leipz. u. Jena 1903/6, V, S. 265 u. VII, S. 91 ff. beachtenswerte Hinweise.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 274/75 u. 393, der selbst auf die Arbeiten von D. Katz und A. Guttmann verweist, neben denen noch der Versuch von E. Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre, Stuttgart 1908, Beachtung verdient hätte. Kurze, aber verständnisvolle Nutzanwendung von den Ergebnissen dieser Forschungsrichtung für die Ästhetik der Malerei hat schon J. Six, Off. Ber. üb. d. Verhdl. d. kunsthist. Kongr. in Amsterdam 1898, S. 46 ff. zu ziehen gewußt; vgl. ferner H. Jantzen, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch., Berlin 1913, Ber. S. 322 ff. mit der nachfolg. Diskussion.

[4]) Vgl. dazu die neuesten Beiträge von E. Raehlmann, Über Farbensehen u. Malerei. München 1901 u. Zur vgl. Physiol. d. Gesichtssinnes. Jena 1907 sowie D. Werkstatt d. K. 1917.

seiner Erfüllung ungleich weiter entfernt als die nahezu durchgeführte Grundlegung der Künstleranatomie. Ihre Wichtigkeit wird von Tietze[1]) unterschätzt, wenn er in ihr nur ein Hilfsmittel der Stilkritik zur Erkenntnis der Naturtreue in der künstlerischen Einzelleistung erblickt. Vielmehr wird erst auf Grund voller Beherrschung der psychophysischen Tatbestände die allmähliche Entfaltung des Ausdrucks in der Kunst in ihrer Bedingtheit von der allgemeinen Geistesentwicklung erklärt werden können. Die neuerdings ausgesprochene Vermutung[2]), daß auch sie sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit vollzieht, findet in manchen kunstgeschichtlichen Tatsachen zum mindesten eine starke Stütze und reizt zu durchgehender, bis heute von der Kunstforschung sehr vernachlässigter Verfolgung dieser Zusammenhänge. Daß die Entwicklung dieser Seite des künstlerischen Darstellungsvermögens so gut wie die der rein formalen Gestaltung dem Kontinuitätsgesetz unterliegt, findet seine Bekräftigung durch die Stetigkeit, mit der die Veranschaulichung anderer Erscheinungen der Naturwirklichkeit erst durch fortgesetzte Eintragung von Einzelbeobachtungen in das typische Darstellungsschema der Kunst vor sich geht. Diese allgemeine Einsicht ist der Kunstforschung bereits zum Bewußtsein gekommen und wird auch von Tietze im Hinblick auf das Porträt und die Landschaft ausgesprochen[3]), während anderseits für die letztere die auslösende Wirkung des reifenden Naturgefühls zu solchem Fortschritt schon durch frühere Forschungen dem Zweifel entrückt ist[4]). Aber wenn schon auf diesen Gebieten neben allgemeinen individual- und sozialpsychologischen Voraussetzungen die eigentümlichen Gestaltungsprinzipien des künstlerischen Schaffens (siehe oben S. 21 ff. und S. 27 ff.) auf das stilisierende Verfahren der Kunst maßgebenden Einfluß gewinnen[5]), so steigt dieser noch erheblich mit dem wachsenden Anteil freier Phantasiegestaltung, sei es im religiösen oder symbolischen (allegorischen) Gemälde, sei es im sogenannten Historienbilde bis herab zur dramatischen und sittenbildlichen Schilderung vergangenen oder gegenwärtigen Lebens. Wenn auch die eigent-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 270 ff., wenngleich die Bedeutung und Gesetzlichkeit der Ausdrucksprobleme S. 394 ff. u. S. 414 klar erkannt ist.

[2]) Anregende Gedanken darüber äußert M. Deri, Versuch einer psychol. Kunstlehre, Stuttgart 1912, S. 50.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 368, »da Porträt und Landschaftsbild erst auf dem Wege eines allmählichen Werdeganges zu der Absicht gelangt sind, ein gegebenes menschliches oder Naturvorbild in seiner individuellen Erscheinung nachzubilden«. Vgl. aus seinen Literaturnachweisen besonders den grundlegenden Aufsatz von W. Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jh. Jahrb. d. K. hist. Samml. d. allerh. K. Hauses, 1900, XXXI, S. 1 ff. sowie F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903.

[4]) Tietze, a. a. O. S. 395 mit Hinweis auf Bieses Untersuchungen.

[5]) Tietze, a. a. O. S. 370 beweist auch dafür klaren Einblick.

liche Ikonographie mit ihrem kulturgeschichtlich bestimmten Inhalt der historischen Tatsachenforschung zufällt, so bildet sie doch nur einen engeren Kreis der weiteren Frage nach der Abhängigkeit der Bildgestaltung von dem gegenständlichen Vorstellungsgehalt. Von diesem höheren Gesichtspunkt wird sie auch von Tietze aus ihrer zurückgedrängten Stellung in ihre Rechte wieder eingesetzt[1]). In die Tiefen der künstlerischen Vorstellungsbildung aber wird die Kunstwissenschaft schwerlich je ohne gründlichere psychologische Schulung einzudringen vermögen. An der engen Verknüpfung der »Ausdrucksprobleme« mit der »Formgestaltung« aber, die nach Tietzes wohlberechtigter Forderung durchweg den Ausgangspunkt für die kunstgeschichtliche Betrachtung bilden muß, fehlt es selbst bei dem reichsten poetischen Gehalt des Kunstwerks keineswegs. Auch in dieser Beziehung beruht die künstlerische Gestaltung auf dem Ausgleich des reproduktiven und des rhythmischen Prinzips. Entscheidend für alle Bilddramatik ist die Komposition. Auf der Tektonik der Fläche und des Rahmens bauen sich alle anschaulichen Kausalbeziehungen der Darstellung auf, aus denen dann die Vorstellung eines Zeitablaufs entspringt. Blickführung und Blickbewegung sind die dem Künstler — zweifellos nach einer ihm nur teilweise klar bewußten Gesetzlichkeit — zu ihrer Anregung dienenden Mittel[2]).

Daß die Kunstwissenschaft mit Hilfe psychologischer Untersuchungen eine objektive Theorie der Komposition zu begründen vermag, erscheint gleichwohl nichts weniger als aussichtslos, wenn diese Aufgabe auch erst für die einfachsten Voraussetzungen, und zwar wiederum durch Schmarsow und seine Schule[3]), in Angriff genommen worden ist. Ohne ihre regelnde Bedeutung für die Komposition je völlig einzubüßen, erleidet die Symmetrie der beiden Bildhälften in der Folge doch als solche Grundvoraussetzung eine merkliche Abschwächung

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 227 ff.: »Die Ikonographie stellt die Frage nach dem Gegenstand, der in dem Kunstwerk vorliegt, nach dem ideellen Gehalt, der in ihm verkörpert ist« und S. 357: »Demnach ist der ikonographischen Interpretation die Aufgabe gestellt, nicht nur das Dunkel zu erhellen, das den Gegenstand des Denkmals unverständlich macht, sondern noch mehr usw. — den geistigen Zusammenhang herzustellen«.

[2]) In der Aufrollung ihrer Dynamik besteht die Aufgabe der Bildbeschreibung; vgl. Dessoir, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1915, VIII, S. 440 ff.

[3]) Schmarsow, Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden. Repert. für Kunstwissenschaft 1904, S. 261 ff. und Kompositionsges. romanisch. Glasgemälde usw. sowie Über Ghibertis u. A. Pisanos Komp. Ges. in d. Abhandl. d. k. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1899 u. 1914, Phil. hist. Kl. Bd. XVIII u. XXXIII und in der Festschr. zu Ehren d. k. hist. Instituts in Florenz 1897, S. 14 ff. Auch über die engere Beziehung der Malerei zur Dichtkunst sind Schmarsow bedeutsame Gesichtspunkte zu verdanken; vgl. Beitr. zur Ästhet. d. bild. K. I, S. 95 ff. u. III, S. 24 ff. u. 222 ff. sowie Unsere Verh. z. d. bild. K. S. 129 und Erläut. zu Lessings Laokoon. Leipzig 1907.

ihrer dynamischen Wirkung mit der fortschreitenden Raumillusion der malerischen Anschauungsweise, eine Entwicklung, die das Relief in Ermangelung der lebhaftesten Veranschaulichungsmöglichkeiten der Tiefe nur in beschränktem Maße mitmachen kann. Für die Malerei (und Zeichnung) aber wird noch vor Ausbildung der Farben- und Luftperspektive sogar die noch unentwickelte Linearperspektive zur Trägerin der gesamten Bildgestaltung und gewinnt auch die vollendete zentralperspektivische Konstruktion über ihren illusionistischen Zweck hinaus einen ästhetischen Ausdruckswert, wie ja auch Tietze anerkennt, daß die verschiedenen Verhaltungsmöglichkeiten zur linearperspektivischen Gesetzmäßigkeit künstlerische Ausdrucksmittel verschiedener Zeiten sind[1]). Das besagt aber doch, daß die Theorie der Perspektive der kunstwissenschaftlichen Betrachtung mehr als nur hilfswissenschaftliche Dienste zu leisten hat.

Erfordernis einer systematischen Kunstwissenschaft zur Begründung des ästhetischen Urteils.

Darf nun wohl die Bearbeitung der hier in aller Kürze aufgerollten Fragen der Ästhetik als »Gesetzeswissenschaft« von der Kunst unter Ausschluß der eigentlichen Kunstforschung überlassen bleiben? Soll jene nicht vielmehr von der letzteren die Ergebnisse einer systematischen Ergründung der künstlerischen Tatbestände zur Ableitung allgemeiner Prinzipien und Kausalgesetze übernehmen? Heißt es nicht, das innere Bedürfnis einer sich frei entfaltenden Wissenschaft gewaltsam verkürzen wollen, wenn man sie auf die Verfolgung eindeutiger, d. h. in diesem Falle der genetischen Zusammenhänge beschränken will, — zumal die Grundlegung der oben geforderten phänomenologischen Theorie der bildenden Kunst bereits von ihr in Angriff genommen worden ist[2]) und nur noch einer Ergänzung und engeren Verknüpfung mit psychologischen Erkenntnissen bedarf, um nicht in reiner Empirie oder einseitiger Abstraktion befangen zu bleiben. Aus dem Umfang ihrer Aufgaben ergibt sich die folgerichtige Begrenzung dieser jüngeren Forschungsrichtung, die wohl den Anspruch auf den Namen der systematischen Kunstwissenschaft erheben darf. Als angewandte Ästhetik aber hat sie das ästhetische Urteil zu begründen, von dem ja ganz im Sinne Tietzes (siehe oben S. 3) die kunstgeschicht-

[1]) Der von F. Burger, Die deutsche Malerei, Handb. d. Kunstwissensch. 1913/14 S. 103 ff., aufgestellte allgemeine Gesichtspunkt bleibt trotz der von E. Sauerbeck, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 289 ff., erhobenen Einwände zu Recht bestehen und erscheint mit dessen enger begrenzter Theorie keineswegs unvereinbar; vgl. ebenda meine Bem. in der Aussprache a. a. O. S. 274.

[2]) Wie viel Vorarbeit im einzelnen dafür schon geleistet worden ist, beweist die von Waetzoldt (siehe oben S. 1) kapitelweise und noch lange nicht vollständig zusammengestellte Literatur, zu der Meumann (siehe oben S. 16 u. 17) sowie die laufende Bibliographie der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. Ergänzungen bietet. Hier mußten einige bedeutsame Hinweise genügen.

liche Untersuchung ausgehen soll. In der »Beziehung der schöpferischen Vergangenheitswerte auf das Kunstwollen der Gegenwart« ist eben noch kein zuverlässiger Ausgangspunkt für das »ästhetische Verständnis« gefunden, das »die Grundbedingung des Eindringenkönnens in irgend eine historische Kunst« bildet. Um den »Entwicklungswert, den Hauptträger der künstlerischen Bedeutung eines Werkes«, festzustellen, reicht ein solches Verfahren als »Prinzip der kunsthistorischen Auswahl« [1]) keineswegs aus, — handelt es sich dabei doch fast durchgehends um die Vergleichung von Größen zweier oder mehrerer hinter der Gegenwart zurückliegender Entwicklungsstufen der Kunst untereinander, die entscheidenden Unterschiede für den Wertzuwachs können aber gerade auf einer Seite liegen, für die unser heutiges Kunstwollen vielleicht mit Blindheit geschlagen ist. Und daß damit auch der Erkenntnisfähigkeit der Wissenschaft eine unübersteigbare Schranke gesetzt sei, werden wir schwerlich zugeben (s. oben S. 4). Vielmehr wird von Tietze trotz der Verwahrung, daß das »ästhetische Verständnis« mit dem »Kunstwollen der Gegenwart« nicht zu verwechseln sei, die Forderung eines unmittelbaren Kunstempfindens — ein solches ist allerdings wie die musikalische Begabung für den musikwissenschaftlichen Forscher *conditio sine qua non* für den Jünger der Kunstwissenschaft — allzu bereitwillig mit der Forderung weitgehender Hingebung für das zeitgenössische Kunstschaffen gleichgesetzt. Daß sich daraus Widersprüche ergeben, lehrt besonders seine Stellungnahme zur Künstlerästhetik, die ihres normativen Charakters wegen abgelehnt wird, während doch wieder Künstler der Wissenschaft zuerst das Verständnis für die Werte älterer Kunst erschließen sollen [2]). Bietet aber die Vielgestaltigkeit oder gar die Zwiespältigkeit des heutigen Kunstwollens dafür die Erklärung, so erscheint es vollends als Wegweiser für wissenschaftliche Erkenntnis unzureichend. Die Befreiung von seinem und von dem Einfluß der mit ihm gar zu eng verwachsenen modernen Kunstkritik hat die Kunstforschung vielmehr bewußt anzustreben, — wie auch Tietze anerkennt, »daß wir in jedem Kunstwerk das eigene selbständige Problem zu finden trachten sollen« und daß die Kunstgeschichte der Hilfe der Ästhetik zu »einer klareren Erkenntnis des künstlerischen Tatsachenkomplexes« im Kunstwerk bedarf [3]). Erreichen kann sie diese Unabhängigkeit also nur, wenn es ihr gelingt, mit Hilfe der letzteren auf Grund psychologisch geklärter Leitbegriffe in einer Systematik der künstlerischen Tatbestände objektive Maßstäbe zu erarbeiten. Tietzes Abneigung gegen die Beteiligung der Kunstwissenschaft an der systematischen Erforschung der Gesetz-

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 161 ff.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 109 und S. 111 ff.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 156 und S. 106.

lichkeit des künstlerischen Schaffens entspringt wohl letzten Endes der Befürchtung, daß diese wie die ältere spekulative Ästhetik doch immer wieder zu normativen Vorschriften für dasselbe gelangen werde. Auch die auseinanderstrebenden Richtungen der neueren Ästhetik, wie die Einfühlungs-, Illusions- und Ausdruckstheorie erscheinen ihm — und etwas Richtiges steckt wohl darin — nur als Begleitsströmungen des wandelbaren zeitgenössischen Kunstwollens (Impressionismus und Expressionismus) und seiner einseitigen Künstlerästhetik, — die von Fechner begründete rein deskriptive psychologische Analyse hingegen indifferent[1]). Allein, daß sie darum unfruchtbar bleiben müsse, ist damit noch nicht gesagt. Durch ihre Verbindung mit der Sinnesphysiologie eröffnet sie uns zweifellos Einblicke in die künstlerische Vorstellungsbildung. Anderseits sucht ein mit ihr in enger Fühlung stehender skeptischer Objektivismus in der Ästhetik[2]) die verschiedenen Gesichtspunkte psychologisch zu durchdringen und auf ihr berechtigtes Maß zurückzuführen. Auf diesem Wege aber können wir zur Erkenntnis von empirischen Gesetzen gelangen, die den Künstler keineswegs beengen, wohl aber zu klarer bewußtem Schaffen hinleiten können. Der Unterschied zwischen solchen Kausalgesetzen und aller normativen ästhetischen Dogmatik hat bei Tietze nicht die erforderliche Berücksichtigung gefunden. Gleichwohl, räumt er ein, »muß« der Kunsthistoriker »den Charakter seines Tatsachengebiets« — »auf Grund der analytischen Arbeit der wissenschaftlichen Ästhetik in seine Hauptelemente zu zerlegen vermögen« und weist er der letzteren die Aufgabe der »Feststellung des Gemeinsamen« in den einzelnen künstlerischen Tatsachen zu[3]), aber die »ästhetische Interpretation« steht für ihn doch im schroffen Gegensatz zum »ästhetischen Erlebnis«, denn sie »verschärft die Urteilselemente« in demselben und bietet als »armseligen Ersatz für die Werte, die sie vernichtet«, nur die »Freude am Verstehen selbst«. Und doch verkennt er nicht, was jeder Kunsthistoriker aus eigener Erfahrung leicht bestätigen kann, daß auch »eine Steigerung des Gefühlserlebnisses durch besseres Verständnis möglich« ist[4]). Aller älteren Kunst gegenüber ist das wohl sogar die Regel.

Bleiben also, wie schließlich doch aus dieser ganzen Dialektik hervorgeht, die Kunstforschung und die Ästhetik aufeinander angewiesen, so wird sich auch die erstere der Mitarbeit an der systematischen Klärung der künstlerischen Phänomene nicht weiter entziehen können,

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 102 ff. und S. 112 ff.

[2]) Dessoir, Zeitschr. f. Ästhet. usw. 1907, II, S. 449 ff. und Kongreß für Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 42 ff. Auch Meumann (siehe oben S. 6, Anm. 1) bemüht sich um den Ausgleich der Gegensätze.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 107 und 151 ff. [4]) Tietze, a. a. O. S. 131 ff. u. S. 400 ff.

nur wird beiden ein verschiedener Anteil daran zufallen. Die Beherrschung der Tatbestände der kunstgeschichtlichen Entwicklung führt den Kunsthistoriker schon absichtslos dahin, in den einzelnen Erscheinungen eine gewisse Wiederholung gleichartiger Vorgänge zu beobachten. Ihm wird es obliegen, das Typische solcher künstlerischen Gestaltung herauszuarbeiten, wie sie z. B. die fortschreitende Entfaltung der formbegrenzenden Zeichnung oder der Linearperspektive, die Ausbildung der malerischen Schattengebung, die Ornamentbildung und anderes mehr erkennen läßt. Von dieser Anwendung der vergleichenden Methode auf das Einzelphänomen braucht die Gefahr, daß zufällige Ähnlichkeiten unberechtigterweise für Gesetzmäßigkeiten genommen werden könnten, die Kunstwissenschaft nicht abzuschrecken. Die Befürchtungen Tietzes beruhen in dieser Hinsicht auf Verkennung der Sachlage. Gegen Irrtümer, die aus der leichten »Vermehrbarkeit der Analogien« entstehen können, bietet eben doch »die Stabilität der psychischen Grundkräfte« des Kunstschaffens die Gewähr einer viel bestimmteren Voraussetzung, als sie bei den Analogien des allgemeinen Kulturfortschritts, z. B. in der Religionswissenschaft, gegeben ist. Hier setzt denn auch die Mitarbeit der psychologischen Ästhetik ein, die durch den Nachweis der inneren Kausalität des Geschehens das Unterscheidungsmerkmal zwischen seiner Gesetzmäßigkeit und einem scheinbaren Parallelismus zu erbringen hat. Der Kunstforscher aber bedarf zur Gewinnung eines selbständigen Urteils in solchen Fällen fraglos einer gründlicheren psychologischen Schulung als bisher, die ihn in den Stand setzen würde, die gesuchte Anknüpfung der Ergebnisse seiner vergleichenden Untersuchung an die psychologischen Voraussetzungen gegebenenfalls selbständig zu vollziehen. Die Möglichkeit der Nachprüfung und Erklärung der gleichartigen Erscheinungen aus ihren psychischen Wurzeln läßt aber auch Tietzes Bedenken gegen die Ausdehnung der Methode auf die Vergleichung genetischer Reihen übertrieben erscheinen, — ja, in der wiederholten Verkettung der ähnlichen Vorgänge liegt bereits ein Kennzeichen innerer Folgerichtigkeit der Entwicklung. Nicht nur als Lückenbüßerin, »wo es an historischem Mate-

[1]) Was G. Kerschensteiner, Die Entw. d. zeichner. Begabung, Münch. 1905, S. 475 ff., über die Stufenfolge der Entfaltung der Kinderzeichnung und S. Lewinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, Leipzig 1905, S. 68 ff. über die verschiedenen Formen der Zeitauffassung festgestellt haben, spiegelt, wenngleich in verschiedenen Brechungen, entsprechende Vorgänge der allgemeinen Kunstentwicklung, zumal der antiken dank ihrer überwiegend evolutionistischen (organischen) Stilbildung (siehe oben S. 93 ff.), wider. Über die von Tietze u. a. sehr unterschätzte Vergleichung der Kinderkunst mit der prähistorischen und der Kunst der Primitiven vgl. die Ausführungen von K. Busse, Kongr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. Berlin 1913, Ber. S. 239 ff.

rial fehlt oder wo dieses nicht gruppiert werden kann«, ist sie zuzulassen, sondern als eine der fruchtbarsten Erkenntnisquellen für die Gesetzmäßigkeit der immanenten genetischen Entwicklung kann die »komparative Methode« Hand in Hand mit der psychologischen Analyse der Kunstwissenschaft die wichtigsten Dienste leisten. Ihre Tragweite reicht mittels dieses Prüfsteins über die Beobachtung der Analogien historischer Reihenbildung hinaus und ermöglicht auch die Heranziehung der neueren Forschungen über die Kinder- und Wildenkunst zur Erhellung des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs[1]). Zur Gewinnung klarer Ergebnisse sind solche Analogien allerdings durchgehends nur für scharf begrenzte Probleme beweisend und dann um so überzeugender, je weiter die verglichenen genetischen Reihen voneinander gesondert sind.

Zusammenfassung der vergleichenden phänomenologischen Beobachtungen in genetischer Betrachtung.

Tietzes Einwendungen gegen die vergleichende Methode entspringen einer gewissen Unklarheit über ihr Verhältnis zur historischen Betrachtungsweise als Ermittlerin der Kausalität des tatsächlichen (einmaligen) Kunstverlaufs. Verquickt sich ihm doch fortgesetzt die Frage nach der letzteren mit der Frage nach der Gesetzmäßigkeit der immanenten Kunstentwicklung. Daß diese einen sich in völlig regelmäßiger Weise wiederholenden Formenwandel bewirke, ist jedoch kaum von irgend jemand behauptet worden. Die auch von anderer Seite[2]) geteilte Befürchtung vor Konstruktionen eines mechanischen Ablaufs ist somit grundlos. Selbst eine Theorie, wie sie Cohn-Wiener aufgestellt hat (siehe oben S. 47), sieht nur eine umfassende große Stufenfolge — innerhalb der Zweckkünste mit unbestreitbarer Berechtigung — vor, deren Durchmessung sich in sehr ungleichen Zeitstrecken und mit manchen Rückschlägen vollziehen kann. Für die bildenden Künste im engeren Sinne handelt es sich ebenfalls nur um eine allgemeine, in gewissen Fortschritten übereinstimmende Abfolge von Phasen der plastischen oder malerischen Gestaltung, innerhalb deren die Entfaltung der Formen sehr verschiedene Wege nehmen kann (siehe oben S. 70 ff.). So ist z. B. die zeichnerische Verkürzung in der altgriechischen Kunst mehr aus dem anschaulichen Denken heraus auf dem Umwege über die gemischte Projektion des menschlichen Körpers, in der italienischen Frührenaissance hingegen vorwiegend aus unmittelbarer Beobachtung und auf Grund theoretischer Erwägungen ausgebildet worden, — beide Entwicklungsreihen aber stimmen darin überein, daß die scharfen frontalen (beziehungsweise dorsalen) Ansichten vor

[1]) Tietze, a. a. O. S. 153 hält jedoch die entgegengesetzte Folgerung für die gegebene.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 97 ff. u. S. 405 ff.; R. Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankf. Univers.-Reden, 1917, S. 8 ff.

der übersichtlicheren und wirksameren, aber schwierigeren Dreiviertelwendung bewältigt wurden. So weit bestimmt also offenbar eine psychologische Folgerichtigkeit den Werdegang der Kunst. Ihr Endziel ist in beiden Fällen das gleiche: illusionistische Verkörperlichung der Silhouette, — wie es auch der Entfaltung der Kinderkunst auf einer höheren Entwicklungsstufe die Richtung weist[1]). Damit sich solche Fortschritte verwirklichen, muß aber —, um mit Wölfflin zu reden, — »das Leben in einer bestimmten Weise erlebt werden«. Von den besonderen Bedingungen, unter denen das geschieht, von den jeweiligen künstlerischen Aufgaben und den herkömmlichen Darstellungsformen hängt es ab, in welcher Folge die einzelnen Fortschritte — in diesem Falle z. B. ob sie zuerst am Rumpf und Kopf oder an den Gliedern der menschlichen Gestalt — in die Erscheinung treten.

In einer solchen abstrakten — d. h. vereinfachten — genetischen Betrachtung lassen sich die Beobachtungen der kunstwissenschaftlichen Phänomenologie sehr wohl vergleichend zusammenfassen[2]). Die systematische Ergründung der Vorgänge wird durch sie in die geschichtliche Tatsachenforschung übergeleitet und umgekehrt mündet diese durch sie in die erstere ein. Von der Ermittelung der kunstgeschichtlichen Kausalzusammenhänge unterscheidet sie sich nicht nur durch ihre allgemeinere Fragestellung, sondern auch durch die oben (siehe S. 107) geforderte strenge Beschränkung auf das Einzelproblem, während erstere stets die Beziehung auf andere sich mit dessen besonderer Entfaltung kreuzende Entwicklungsreihen im Auge behalten muß. In der fortgesetzten Verflechtung sämtlicher Sonderaufgaben des jeweiligen Kunstwollens miteinander besteht ja doch, wie Tietze an anderer Stelle selbst einleuchtend ausführt[3]), zum guten Teil das Wesen aller historischen Kunstentwicklung (siehe unten S. 119). Mißlich bleibt deshalb in Anbetracht dieser ausschlaggebenden Bedeutung aller empirischen Faktoren die von ihm (siehe oben S. 2) vorgenommene engere Verknüpfung des Begriffes »Genetisch« mit der Kunstgeschichte und vorzuziehen dessen Anwendung als Oberbegriff des »Historischen«. Kunstgeschichtliche Tatsachenforschung und kunsttheoretische (systematische) Gesetzeswissenschaft müssen einander vielmehr von diesem gemeinsamen Gesichtspunkt her ganz so in die Hände arbeiten, wie die sprachgeschichtliche und die grammatische Betrachtungsweise in der Sprachwissenschaft[4]). Wie die Gram-

---

[1]) Kerschensteiner, a. a. O. S. 475 ff.

[2]) Das wird auch von Tietze, a. a. O. S. 404 für die Abfolge der von Wundt, Völkerpsychologie, 2. Aufl., Leipzig 1911, III, S. 126 unterschiedenen vier Entwicklungsphasen anerkannt.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 158 ff. u. S. 414 ff.

[4]) Voßler, a. a. O. S. 221 ff.

matik von der Sprachgeschichte, so erhält die Kunsttheorie (beziehungsweise die systematische Kunstwissenschaft) ihren Stoff von der Kunstgeschichte zugewiesen, um an ihm die gesetzmäßigen Wandlungen der Naturalisierung und Stilisierung, der Differenzierung, Assimilation und andere mehr in ihren mannigfaltigen Wirkungsarten nachzuweisen, und umgekehrt wird an den von ihr erkannten Maßstäben und Kausalgesetzen das besondere historische Geschehen gemessen.

Verhältnis der systematischen Kunstwissenschaft zur Kunstgeschichte.

Als gleichberechtigte Forschungsrichtungen stehen beide nebeneinander. Wer, wie Tietze selbst, aus dem Kunstwerk seinen künstlerischen Vollgehalt erst durch eindringlichste formale Zergliederung (und gegenständliche Erklärung) erschließen zu müssen glaubt und in seiner Fortdauer noch nicht die Gewähr seiner unverminderten ästhetischen Nachwirkung erblickt, wird der systematischen Voraussetzungen nicht entraten können. Das ist ihm auch schon von anderer Seite entgegengehalten worden[1]). So stehen wir in vollem Gegensatz zu Tietzes Grundanschauung, »daß die beiden Wissenschaften, die im Kunstgeschehen das Gesetzmäßige oder das Einmalige aufzuspüren suchen, in Aufgabe und Arbeitsweise so durchaus verschieden sind, daß eine Kreuzung zwischen ihnen — widernatürlich und widersinnig ist«. Vielmehr bedarf es meines Erachtens eines fortgesetzten Ineinandergreifens beider Forschungsrichtungen, wie auch keine von beiden sich von der wertenden ästhetischen Urteilsbildung völlig loslösen kann. Da aber Tietze trotz seines prinzipiell abweichenden Standpunktes wenigstens die Hilfeleistung der ästhetischen und psychologischen Kunstanalyse zuläßt, ja für unentbehrlich hält, so ist vielleicht sogar eine weitgehende Verständigung zwischen uns darüber möglich, welchen Anteil die systematische und die historische Betrachtungsweise zur Lösung der einzelnen Aufgaben beizutragen hat, deren Erledigung bisher der Kunstgeschichte im hergebrachten Sinne oblag. Was er in den einzelnen Kapiteln an Gesichtspunkten und methodischen Grundsätzen bietet, dürfen wir zum allergrößten Teil als reifen Ertrag langjähriger emsiger Lehrtätigkeit dankbar annehmen. Alles

---

[1]) Vgl. außer Schmarsow (siehe oben S. 3) auch R. Hamann, Die Methode der Kunstgesch. und die allgem. Kunstwissensch., Monatsh. f. Kunstwissensch. 1916, S. 75: »Tietzes Absichten gehen deutlich auf eine K.G. als Geschichte anschaulicher Bedeutungen« und S. 70: »Daher ist nichts dringender als eine Klärung und Systematik anschaulicher Bedeutungen, — damit die K.G. als Kunstgehaltsgeschichte möglich wird« usw. Auch Hamann faßt diesen ganzen ‚Problemkreis' jetzt unter der von mir in der Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1914, S. 556 ff. aufgenommenen Bezeichnung der systematischen Kunstwissenschaft zusammen. Unnötig und verwirrend erscheint mir jedoch für das engere Gebiet der bildenden Kunst bei Hamann die scharfe Scheidung der »anschaulichen« von der »künstlerischen« (bzw. ästhetischen) Bedeutung des Kunstwerks.

das sichert seiner Arbeit den bleibenden Wert eines unentbehrlichen Handbuchs.

Begriffsbestimmung des Historischen.

Um eine klare Abgrenzung der beiderseits erforderlichen Arbeitsleistung durchführen zu können, muß noch der Begriff des Historischen, von dem wir auszugehen haben, schärfer bestimmt werden, — auch Hamann gegenüber, wenngleich mir durch seine Ausführungen die Auseinandersetzung mit Tietze über die kunstgeschichtlichen Fragestellungen erheblich erleichtert und abgekürzt wird. Das Entscheidende der Begriffsbestimmung sieht Hamann weder in der Beschränkung auf die reine Tatsachenforschung noch in der Einmaligkeit des künstlerischen Tatbestandes, wie der Wiener Forscher, — insofern gewiß mit Recht, als sie an sich noch nicht ausreicht, — sondern in der Voraussetzung, daß er der Vergangenheit angehört. Allein damit ist eine klare Unterscheidung von dem Begriff des Genetischen noch nicht gewonnen, der für Hamann mit dem ersteren in der Tat fast zusammenfließt, zumal nach seiner Auffassung der Geschichte »als die Wissenschaft von dem, wie etwas geworden ist und was aus etwas geworden ist«[1]. Um die Verengerung dieses allgemeineren Begriffes zu dem des Historischen zu vollziehen, muß vielmehr doch die Einmaligkeit des besonderen Falles als unerläßliche Voraussetzung (nicht nur als selbstverständliche Folgerung) anerkannt werden, während anderseits die Beziehung auf die Vergangenheit ausreicht, um auch in einer Tatsache der Gegenwart historische Kausalität festzustellen, z. B. bei einem modernen Kunstwerk die Abhängigkeit von einer älteren Schöpfung. Daß im Individuellen das Eigentümliche des Geschichtlichen liegt, darüber besteht in der gesamten erkenntnistheoretischen Philosophie kein Zweifel, — ohne daß jede Anwendbarkeit objektiver Maßstäbe auf geschichtliche Vorgänge dadurch ausgeschlossen wird[2]. Auch für das Kunstgeschehen erscheint demnach die Einführung individueller, d. h. eindeutig bestimmter empirischer Faktoren in die allgemeine genetische Gesetzlichkeit als das unterscheidende Merkmal für den Nachweis historischer Kausalzusammenhänge. Den Gegenstand aber, an dem solche Beziehungen verfolgt werden, dürfen wir mit Hamann als »das historische Subjekt« bezeichnen.

Das Kunstwerk als Grundtatsache (Quelle).

Seinem Einspruch gegen eine äußerliche Einteilung der Aufgaben der Kunstforschung nach Gesichtspunkten, die von der historischen Methode unmittelbar entlehnt erscheinen, werden wir uns vollends an-

---

[1]) Hamann, a. a. O. S. 67 ff. und Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 109.

[2]) Vgl. E. Troeltsch, Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge, Rede z. Kaisers Geburtstagsfeier, Berlin 1916, S. 10 und 18.

schließen müssen[1]). Daß wir vielmehr vom Kunstwerk als Quelle nicht nur für die Erschließung eines zeitlich oder örtlich begrenzten Kunstwollens, sondern jeder Art kunstwissenschaftlicher Erkenntnis auszugehen haben, unterliegt auch für mich keinem Zweifel. Von ihm gelangen wir einerseits durch die Frage nach seinem Entstehungsakt zum Künstler als seinem Urheber, — anderseits auf verschiedenen Wegen zur vergleichenden Betrachtung seines inneren wesenhaften (systematischen) und seines raumzeitlichen genetischen (beziehungsweise historischen) Zusammenhanges mit anderen Kunstwerken, d. h. zur Kunstgeschichte im engeren Sinn.

Anteil beider Forschungsrichtungen an den Aufgaben der Gesamtwissenschaft.

Daß das Kunstwerk zunächst Gegenstand ästhetischer Würdigung sein muß, räumt Tietze von vornherein (siehe oben S. 3) ein. Als historisches Subjekt unterliegt es höchstens nach seinem äußeren technischen Zustande beziehungsweise nach seiner Erhaltung der kritischen Beurteilung. Für die »Formalanalyse« aber, d. h. zum Verständnis seines bedeutungsvollen anschaulichen Gefüges, reicht ein streng beschreibendes Verfahren keineswegs aus. Gibt man einmal zu, daß der manuelle Akt, in dem sein »Ursprung und Kern — gelegen ist«, nur »den optischen Vorgang fortsetzt«, — so »ergibt sich« freilich daraus nicht »die Unfruchtbarkeit«, sondern die Notwendigkeit »einer Analyse — auf psychologischer Grundlage«. Denn die Frage ist nicht, ob im Verlauf der Kunstentwicklung »eine biologische Veränderung des physiologischen« (und damit auch des künstlerischen) »Sehens sich erweisen« läßt[2]) — eine solche ist mehr als zweifelhaft (siehe oben S. 62) —, sondern welche psychophysischen Kräfte überhaupt die Möglichkeit einer verschiedenen Auffassungs- und Gestaltungsweise derselben Anschauungsinhalte bedingen. Andernfalls wird das subjektive ästhetische Empfinden das wissenschaftliche Urteil über den künstlerischen Tatbestand allzusehr beeinflussen, wird doch von Tietze selbst die unmittelbare Einfühlung in die »ursprüngliche Wirkung« des Kunstwerks nicht als objektiver Maßstab anerkannt. Ebensowenig aber könne ein solcher aus seiner — unmittelbaren, möchte ich zufügen, — Beziehung auf das Naturvorbild und aus der Feststellung der Umgestaltung desselben gewonnen werden, auf der sein Stilcharakter beruht[3]). Von dieser Be-

[1]) Hamann, Monatsh. f. Kunstwissensch. 1916, S. 76 ff., beanstandet mit gutem Recht die sich daraus ergebende Vermengung des qualitativen (systematischen) und des quantitativen (biographischen, geschichtlichen und geographischen) Prinzips der Einteilung.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 236; vgl. dagegen auch die Einwände von Hamann, a. a. O. S. 77 ff.

[3]) Tietze, a. a. O. S. 396 ff. und S. 378 ff.

hauptung werden wir nur die erste Hälfte annehmen können, eine Bestimmung des letzteren hingegen mit den Hilfsmitteln der vergleichenden Phänomenologie der Kunst sehr wohl als möglich und als einzigen wahrhaft objektiven wissenschaftlichen Wertmesser (siehe oben S. 96 ff. u. 103 ff.) gelten lassen. — Tritt in der Unterschätzung dieser Untersuchungsmethode für die Formalanalyse die eigentliche Schwäche der Grundanschauungen Tietzes hervor, so darf man ihm dafür hinsichtlich der gegenständlichen Erklärung des Kunstwerks in weitem Umfange zustimmen. Die ikonographische Interpretation muß »über das einzelne Denkmal« und »über das engere Gebiet des Kunstwerks« notwendigerweise hinausgreifen. Sein Vorstellungsinhalt wird uns, wie schon bemerkt wurde (siehe oben S. 102), — soweit er nicht in der allgemeinen gegenständlichen Bedeutung der Darstellung beschlossen und dadurch ebenfalls der phänomenologischen Beurteilung zugänglich ist (siehe oben S. 100 ff.), — also in seiner Individualisierung, erst als historisches Subjekt völlig verständlich. Immer müssen wir »den Inhalt mit den Absichten der Zeit zusammenbringen«, — wenn sein ganzer geistiger Gehalt — erkannt werden soll [1]. Von diesem Gesichtspunkt aus werden die literarischen Quellen und die zu befolgenden Grundsätze der ikonographischen Forschung in einem vortrefflichen Überblick über die Wandlungen nicht nur des christlichen, sondern auch des antiken Bildstoffes unter der Einwirkung der gesamten mittelalterlichen und neuzeitlichen Kulturentwicklung erörtert. Hier muß die Quellenkunde und die Philologie (im weitesten Sinne) als Hilfswissenschaft die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise ergänzen.

Die systematische Zergliederung des Kunstwerks behält — zum mindesten als unentbehrliche Vorarbeit — noch den Vorrang, wenn dieses ausschließlich zu anderen gleichartigen Schöpfungen in wertende Beziehung gesetzt wird, — bildet doch die historische Folge in der sogenannten »Kunstgeschichte nach Aufgaben« oft nur den gewohnten Faden für die ästhetische Würdigung der Denkmäler, von dem diese sich leicht bei Vergleichung des künstlerischen Gehalts zeitlich oder örtlich weit auseinander liegender Gebilde ablösen kann. Diese »Spezialisierung in bezug auf die qualitative Ausdehnung des Stoffes« [2]) wird erst zur kunstgeschichtlichen, wo einzelne Kunstgebiete in ihrem Gesamtbestande aus dem besonderen Kunstwollen einer Zeit als Geschichte ihrer Bauformen, ihrer Ornamentik oder eines bestimmten Darstellungsschemas der bildenden Künste (im engeren

[1]) Tietze, a. a. O. S. 357 ff. und S. 364 ff.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 70.

Sinne), wie z. B. des Gnadenbildes, des Grabmals und anderer mehr ihre Beleuchtung erhalten.

Ziemlich gering ist vollends der Beitrag, den die historische Methode zur Erhellung des künstlerischen Schöpfungsakts zu leisten vermag, obgleich dessen Betrachtung eine herkömmliche Hauptaufgabe der sogen. Kunstgeschichte ausmacht. Er wird sich im wesentlichen auf den Nachweis der Vorstufen in der vorhergehenden Kunstentwicklung und anderer, äußerer Anregungen beschränken, denen mit einiger Wahrscheinlichkeit die Entstehung oder Ausgestaltung der Idee [1]) im einzelnen Falle zu verdanken ist. Deren genetische Entfaltung aber kann nur durch psychologische Gesichtspunkte ihre Erklärung finden, — denn die ursprüngliche künstlerische Vorstellung läßt sich nur mit einem Schein von Berechtigung als historisches Subjekt der im Bewußtsein des Künstlers sich abspielenden psychogenetischen Vorgänge auffassen [2]). Mit mehr Recht dürfen der kunstgeschichtlichen Untersuchung die besonderen Folgerungen aus einer Voraussetzung zugerechnet werden, die neuerdings im weiteren Sinne als »historische Struktur« des Bewußtseins gekennzeichnet worden ist [3]) und in der nachwirkenden Kraft jedes Erlebnisses, sich zu wiederholen, besteht. Im künstlerischen Schaffen spielt sie eine bedeutende Rolle. Den einzelnen Akten der wiederholten Verkörperung einer Idee in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Werke eines Künstlers nachzuforschen, ist aber zweifellos eine Forderung, welche die Kunstgeschichte bei der Deutung seiner individuellen Entwicklung zu erfüllen hat, — die aber auch bei der Betrachtung der Entstehung jedes einzelnen Kunstwerks schon voll berücksichtigt werden muß.

So führt die Feststellung kausaler (beziehungsweise genetischer) Zusammenhänge des Schöpfungsakts mit vorausgehenden Vorgängen auf Grund der Bündigkeit (Kontinuität) der individuellen Entwicklung weiter zur Ergründung der schöpferischen Persönlichkeit des Künstlers. Psychologische Voraussetzungen werden schon dabei mitzusprechen haben. Die Beantwortung der Kernfrage aber fällt hier unzweifelhaft der differentiellen Psychologie, — vielmehr der auf ihr fußenden systematischen Kunstwissenschaft zu. »Der Kunsthistoriker« wird »aus der neben ihm und ohne Rücksicht auf ihn geleisteten psychologischen Arbeit« nicht nur »unter Umständen Nutzen ziehen«, wie Tietze einräumt [4]), sondern die Fragestellung nach dem indivi-

---

[1]) Vgl. dazu Tietze, a. a. O. S. 423 ff.

[2]) Hamann, a. a. O. S. 71 sowie Kongreß f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. zu Berlin 1913, Ber. S. 110. Vgl. hingegen A. Brinckmann, Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerks. Deutsche Kunst u. Dekoration 1917 (März).

[3]) Vierkandt, a.a.O. S. 64 ff. sowie Brinckmann, a.a.O. [4]) Tietze, a.a.O. S. 180 u. 447.

duellen Begabungstypus (siehe oben S. 35, 38, 42, 49 usw.) des Künstlers niemals unterlassen dürfen. Seine Untersuchung wird dann aber in der von Dilthey geforderten beschreibenden Feststellung des gesamten geistigen Gefüges der Individualität desselben ihre Fortsetzung finden. Dafür beanspruchen neben seinen Werken als unmittelbar anschaulichen Offenbarungen seines Wesens und autobiographischen Äußerungen auch die biographischen und dokumentarischen Zeugnisse seiner Umwelt, zeitgenössische oder posthume Biographik und anderes mehr als »mittelbare Quellen«, in denen es sich spiegelt, eine hohe Einschätzung, wie sie dieser Literatur durch Tietze zuteil wird[1]), — so strenger Kritik dieselbe auch unterworfen werden muß. Gleichwohl hat die Stilkritik besonders in allen Fragen der Einreihung nicht zuverlässig beglaubigter Werke in die Folge der gesicherten Schöpfungen, aus denen die künstlerische Persönlichkeit und ihre Entwicklung erschlossen werden soll, — ja selbst bei der Nachprüfung durch schriftliche Überlieferung gestützter Denkmäler das entscheidende Wort zu sprechen. Zur psychologischen Erschließung der Grundrichtung und eigentümlichen Anschauungsweise des Künstlers muß — darin sind wir mit Tietze vollkommen einig — als kunstgeschichtlicher Maßstab die Beachtung jener Besonderheiten der morphologischen Gestaltung seiner Gebilde hinzukommen, auf deren — oft allzu äußerlich betriebener — Aufspürung die sogenannte Morellische Methode[2]) beruht. Ihr Grundfehler, den übrigens die vielseitigere und freiere heutige ästhetische Stilkritik öfters mit ihr teilt, liegt nur in der die Wandlungsfähigkeit des Individuums unterschätzenden Zwangsvorstellung von der Unveränderlichkeit der Auffassung und der Formensprache des Künstlers.

In dem Nachweis der Verknüpfung seines Schaffens mit dem allgemeinen Kunstwollen seiner Zeit, d. h. der Einflüsse, die er von seiten anderer Künstler empfängt, sowie mit der Tradition, von der die Entfaltung seiner individuellen Anlage zumal in den Anfängen bedingt ist, hat die kunstgeschichtliche Tatsachenforschung einen weiteren unerläßlichen Beitrag zur Charakteristik der individuellen Persönlichkeit beizusteuern, eine Aufgabe, die besonders für die mit schwächeren schöpferischen Kräften ausgestatteten und deshalb mehr dem Zwange der Assimilationsprozesse gehorchenden als die Differenzierung der Typen fördernden Meister zweiten und dritten Ranges aufs gewissenhafteste durchzuführen ist.

[1]) Tietze, a. a. O. S. 197 ff. und S. 210 ff. mit treffender Unterscheidung des Quellenwerts der verschiedenartigen Zeugnisse.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 329 ff. und S. 338 ff. mit vortrefflichen methodologischen Ausführungen über ihre bleibende Berechtigung und Anwendbarkeit; vgl. auch meine Stellungnahme im Jahrb. d. kgl. Preuß. Kunstsamml. 1913, S. 116.

Das Übergewicht der historischen Betrachtungsweise setzt bei der Herstellung der überindividuellen kunstgeschichtlichen Zusammenhänge ein. Ihre nächste Aufgabe, deren Bedeutung weder Tietze noch Hamann völlig gerecht werden, besteht in der Bestimmung des engeren Wirkungskreises, d. h. der Werkstattgemeinschaft oder Schule und Nachfolge einer Künstlerpersönlichkeit. Den Weg dazu eröffnet wieder die stilkritische Methode der Zuweisung (Attribution). Sie vermag in der Übereinstimmung typischer Züge der äußeren Formengebung einerseits, in der unzureichenden Gestaltung des Ganzen der Erscheinung anderseits, in der abweichenden Technik und anderen Nebenumständen Merkmale der Abhängigkeit, eigenhändiger Ausführung, oder aber größerer oder geringerer Beteiligung von Gehilfen bis zur freien Wiederholung des Vorbildes durch die letzteren herauszuarbeiten, Merkmale, welche sowohl die klare Absonderung des Meisters von den Schülern zu vollziehen und dadurch seine Individualität schärfer zu erkennen als auch durch jene individuellen Mängel deren Persönlichkeit zu erfassen erlauben. Die Einwirkung der Werkstatt oder Schule auf das allgemeine Kunstwollen steht aber unbestreitbar mit der schöpferischen und zur Nachfolge zwingenden Kraft der führenden Persönlichkeit im Verhältnis. Donatello und Ghiberti, Rubens und Rembrandt bestätigen für die Zeit einer hochentwickelten illusionistischen Kunst, was die namenlosen Meister des Mittelalters — nur scheinbar — hinter einer unpersönlichen Gemeinschaft Gleichbegabter verschwinden läßt (siehe oben S. 93). Doch will ich nicht bestreiten, habe vielmehr selbst wiederholt betont, daß während der Vorherrschaft der typischen Formengebung noch in der italienischen Gotik die individuelle Gestaltung weniger deutlich ausgeprägt erscheint[1]). Der Schule im weiteren Sinne ist aber auch der größere und bedeutsamere Wellenkreis zuzurechnen, den der Einfluß eines bahnbrechenden Künstlers zieht — in diesem Sinne sprechen wir z. B. unbedenklich von der Rembrandtschule — und durch den die erste Entwicklung selbständiger und ebenbürtiger Kräfte der nächsten Generation mitbestimmt wird, eines Pesellino von Uccello und Fra Filippo, eines Memling von R. van der Weyden, eines Greco von Tintoretto, eines Adr. Ostade von Rembrandt. Diese Beziehungen einleuchtend aufzuhellen, gehört zu den schwierigsten, aber unerläßlichen Untersuchungen der Kunstwissenschaft, zu deren Lösung sich die eindringlichste Tatsachenbeobachtung mit der systematischen Betrachtungsweise verbinden muß.

Daß in dieser erweiterten Schulbildung der lebendige Keim aller

---

[1]) Repert. f. Kunstwissensch. 1904, S. 89 ff.; vgl. Tietze, a. a. O. S. 336.

größeren örtlichen und zeitlichen Zusammenhänge des Kunstwollens und der Stilbildung enthalten ist, darüber dürfte zwischen Tietze [1]) und uns kaum eine Meinungsverschiedenheit bestehen. Eine psychogenetische Erklärung der zugrunde liegenden Vorgänge wurde oben (S. 83 ff.) versucht und auf diese auch der unterschiedliche Stilbegriff (S. 92/3) begründet. Meine Auffassung trifft hier im wesentlichen mit den Gesichtspunkten und Begriffsbestimmungen zusammen, die Hamann für die *weitergreifende kunstgeschichtliche Zusammenfassung* der (verwandten) *Kunstschöpfungen eines räumlichen Umkreises und eines Zeitabschnitts* aufstellt. Wenn er die eigentliche Aufgabe der Kunstgeschichte darin erblickt, daß sie künstlerischen Tatsachen ihre zeitliche Stellung (Vergangenheitswert) durch zeitörtliche Attribution anweist oder für bestimmte Zeitwerte die Tatsachen rekonstruiert, und zwar auf Grund der Voraussetzung: »das zeitörtlich Nahe (Verwandte) ist auch das qualitativ Nahe (verwandt)«, — so ergibt sich dieses »methodische Gesetz der Stetigkeit anschaulicher Verwandtschaft« eben aus dem allgemeinen Kontinuitätsgesetz der Kunstentwicklung (siehe oben S. 83 u. 88) in seiner Anwendung auf das historische Geschehen. Indem er anderseits das letztere auf den Begriff des »Werdens und Vergehens« (siehe oben S. 110) begründet, folgert er daraus die Möglichkeit einer Reihenbildung, mittels der sich die geschichtliche Tatsachenkette unter die Formel einer Gesetzlichkeit bringen läßt: so daß sich zwar kein Glied innerhalb ein und derselben Reihe wiederholen kann und dennoch jedes einzelne durch die Folgerichtigkeit der stetigen Verknüpfung mit dem vorhergehenden (und folgenden) seiner Qualität nach eindeutig bestimmt wird [2]). Wohl aber hält es Hamann im Gegensatz zu Tietze für möglich, daß sich die gleichen — d. h. jedoch nicht genau dieselben — Erscheinungen in verschiedenen Reihen in gleicher Folge wiederholen können [3]). Darin besteht unter uns also völlige Übereinstimmung, wenngleich nur insofern bei Hamann der Begriff des Historischen mit dem des Genetischen zusammenfällt (siehe oben S. 110). Alles das gilt eben nur für die Entfaltung der inneren psychologischen Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens, — die nach der zweiten Grundvoraussetzung, der Einmaligkeit der historischen Tatsache (siehe oben S. 110), verschiedene historische Erfüllungsmöglichkeiten finden kann. Und dieses Zugeständnis von meiner Seite sollte wohl Tietze genügen.

Als *Allgemeinbegriff*, aus dem sich die historische Systematik entwickeln läßt, stellt nun Hamann dem des Kunstwollens den *des*

---

[1]) Tietze, a. a. O. S. 426 und S. 452 ff.

[2]) Hamann, a. a. O. S. 149 und S. 82.

[3]) Hamann, a. a. O. S. 80.

Stiles entgegen, um »an Stelle zeitörtlich attribuierter Einzelwerke usw. — eine Beschreibung von Kunstinhalten von möglichst weitreichender örtlicher usw. oder zeitlicher Geltung zu setzen«. Meines Erachtens sind beide Begriffe unentbehrlich und, wie auch bei Tietze, sehr wohl vereinbar. Der Stilbegriff (siehe oben S. 93) als der umfassendere [1]) vermag allein die Vielgestaltigkeit des tatsächlichen Kunstverlaufs mit seinen einmaligen inneren Bindungen auf einen Nenner zu bringen, schließt aber weder den ersteren noch den Gegenbegriff der Tradition (siehe oben S. 90) aus, da er sozusagen die anschauliche Gesetzlichkeit der Kunst ausdrückt, dieses polare Begriffspaar hingegen die treibende und die hemmende Kraft ihrer Entwicklung. In seiner Anwendung liegt zwar gerade wegen seiner Weite, wie Tietze richtig herausfühlt, eine gewisse Gefahr, daß die lebendige Entwicklung leicht einer Schematisierung unterworfen werden kann. Hamann sucht ihr aber damit zu begegnen, daß er die Abweichungen von der Regel durch »Zerlegung des Faktums in Komponenten« erklären will, »von denen die eine dem Gesetz der Stetigkeit oder stilistischen Einheit historischer Systematik entspricht«, die andere »eine auf Wiederholung beruhende Konstante darstellt, deren Gleichmäßigkeit die historische Individualisierung nicht stört, da diese durch die erste Komponente garantiert ist«. Im allgemeinen wird man sich mit dieser Grundanschauung einverstanden erklären können.

Einige Bedenken gegen Hamanns weiter ausgreifende Systematik der Orts- und Zeitstile drängen sich freilich auch mir auf. So erscheint ihm »der Zeitstil« als »das übergeordnete Prinzip«, — »methodisch« aber sei »die Konstanz des Ortsstiles innerhalb der Wechsel der Zeitstile« zu fordern usw.; »dieser von der jeweiligen Zeitlage unabhängige Ortsstil kann mit dem umfassenden Zeitstil auch in der Beziehung des Gegensatzes stehen;« »sehen wir, wie dem Süden ein Breitstil (als Ortsstil) eigen ist, so ergibt sich« z. B. eine südliche »Sondergotik« — wie die italienische —, »die den Hauptbegriff der Gotik nicht zerstört, sondern das Eigene mit ihm verschmilzt usw.« Einfacher und zutreffender, zumal für die kleineren Kunstkreise im Bereich der bildenden Künste, scheint mir dieses Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit von Ortsstil und Zeitstil mit Tietzes Worten gekennzeichnet zu sein, »daß die zeitliche Bestimmung — immer mit einer tunlichst genauen lokalen Bestimmung kombiniert sein soll«, und »im lokal umgrenzten Gebiet wird es deutlicher, daß die besonderen Eigentümlichkeiten in letzter Linie auf den Besonderheiten der aus-

---

[1]) Vgl. die lichtvolle Erörterung desselben von Fr. Schumacher. Kunstwart 1917, XXX, H. 17, S. 191 ff.

übenden Künstler aufgebaut sind« [1]), — d. h. also, daß die Entwicklungsrichtung von den individuellen Kräften entscheidend bestimmt wird. Findet doch nicht nur eine gelegentliche Durchkreuzung der vermeintlichen Konstanz der Ortsstile statt, vielmehr lehren Fälle wie die Wirksamkeit Donatellos in Padua oder Lionardos Mailänder Schulbetrieb, daß eine örtliche Stilbildung sehr wohl ihren ersten Anstoß von einem Zugewanderten erhalten kann. Nur ein volksfremder Einschlag scheint in der Regel bald ganz aufgesogen zu werden, davon zeugt beispielsweise der Fall des Justus von Gent in Urbino [2]). Dagegen vermögen Massenkräfte sogar in der Bau- und Zierkunst ganzer Länder jene tiefgehenden Wandlungen hervorzurufen, die sich ungezwungen als Ausbreitung eines fremden Stils (Gotik, Barock) unter gleichzeitiger Anpassung an die örtliche Tradition auffassen lassen. Die Voraussetzungen solcher Vorgänge liegen eben doch für die einzelnen Künste sehr verschieden, und so einfach läßt sich deshalb der jedesmalige Verlauf synthetischer Stilbildung (siehe oben S. 84) doch nicht aus den beiden Komponenten Hamanns errechnen.

Einer erheblichen Einschränkung bedarf meines Erachtens auch seine Auffassung von dem Wesen des Zeitstils und das auf diesen Begriff begründete System der kunstgeschichtlichen Periodisierung. Als Einheitsbegriff umfaßt er nach Hamann sämtliche »anschaulichen Bedeutungen« eines Zeitabschnitts, der durch seine Fortdauer am Entstehungsort begrenzt wird. Die innerhalb desselben hervortretenden Abweichungen werden aus dem Nebeneinander der verschiedenen Generationen begreiflich. So sei der gesamte Kunstverlauf aus dem historischen Gesichtspunkt des Werdens und Vergehens (siehe oben S. 116) von Stilen zu verstehen, für den einzelnen Zeitstil aber ergebe sich dank dem Umstande, daß jede Entwicklungsstufe bereits die Keime des Neuen enthalte, die regelmäßige Abfolge von Vorbereitung, Höhe und Verfall. Dem Gesamtzusammenhange liege also wieder trotz der Einmaligkeit der historischen Vorgänge ein sie bestimmendes Bildungsgesetz zugrunde: die stetige Wandlung. Seine Durchbrechung aber — zumal durch die Kontrastbewegung — lasse sich wiederum durch Zerlegung der Tatbestände in ihre Komponenten erklären, von denen Hamann die zweite hauptsächlich in der sozialen Voraussetzung der Vorherrschaft einer bestimmten Gesellschaftsschicht erblickt. Daraus werden dann die Begriffe der Revolution und Restauration (beziehungsweise des Manierismus) abgeleitet, aus dem Zurückgreifen auf ältere Kunstformen aber derjenige der

[1]) Hamann, a. a. O. S. 89 und Tietze, a. a. O. S. 320 und S. 326 ff.

[2]) Vgl. Schmarsow, Abhandl. d. kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1912, XXIX, S. VII.

Renaissance und aus dem völligen Abbrechen der Entwicklung der Begriff der Katastrophe[1]).

So dankenswert an sich jede Klärung der Systematik für die Sichtung und Zusammenfassung verwickelter Sachverhalte ist, so scheint mir die Hamann'sche doch nicht ganz frei von derselben Gefahr zu sein, die Wölfflins Begriffssystem mit sich bringt (siehe oben S. 77 ff.), daß sie die Vorgänge mehr umschreibt, als ihre wahren Ursachen erfaßt. Zwei Grundvoraussetzungen der Kunstentwicklung werden dabei kaum ihrer vollen Bedeutung entsprechend eingeschätzt. Aus der Verkennung der Wirkungen der individuellen Kräfte entspringt die Unterschätzung der Besonderung (Einmaligkeit) des historischen Geschehens (siehe oben S. 110). Infolge der Nichtberücksichtigung der unterschiedlichen Begabungstypen, deren Vorhandensein oder Fehlen dem jeweiligen Kunstwollen auf längere oder kürzere Zeit die Richtung gibt (siehe oben S. 64 ff. u. 90), stellt sich die Betätigung der Generationen Hamann als gar zu regelmäßiges Wechselspiel der Kontrastbewegung (siehe oben S. 89) dar. Nicht genügend in Rechnung gestellt erscheint sodann die dadurch und durch die gesamte Kulturlage bedingte innere Verflochtenheit jeder kunstgeschichtlichen Stilphase. Dem jeweiligen stilistischen Tatbestand wird hier eine Einheitlichkeit beigemessen, die er in Wahrheit nicht aufweist. Vielmehr erwächst jeder Zeitstil erst aus der Verflechtung verschiedener sich durchkreuzender genetischer Reihen (siehe oben S. 72). Die Aufgabe der kunstgeschichtlichen Betrachtung aber besteht gerade in der beschreibenden Aufhellung dieser jedesmaligen besonderen gegenseitigen Abhängigkeiten. Am Begriff des historischen Komplexes in seiner Anwendung auf die Kunstgeschichte ist deshalb mit Tietze festzuhalten, während der gesamten Kunstforschung das Ziel durch Beschränkung auf die Tatsachenforschung und die Feststellung der chronologischen und der äußeren Kausalzusammenhänge oder des »Entwicklungswertes« im Sinne Tietzes[2]) zu niedrig gesteckt wird. Denn wie das Mysterium der Individualität die historische Besonderung des Kunstverlaufs, so verbürgt anderseits die sich gleichbleibende Organisation des »Universalmenschen« doch einen stetigen Ausgleich der individuellen Wirkungen und dadurch eine allgemeine Gesetzlichkeit der immanenten Entwicklung, wie sie für die einzelnen genetischen Reihen auch von Tietze anerkannt wird. Diese ist jedoch auf den Begriff des Genetischen, auf den er zu Unrecht die kunstgeschichtliche Problemstellung zuspitzt, und nicht auf den des Historischen zu begründen (siehe oben

[1]) Hamann, a. a. O. S. 141 ff. im Gegensatz zu Tietze, a. a. O. S. 411 ff., dessen Auffassung des historischen Stilbegriffs sich im wesentlichen mit meiner deckt.

[2]) Tietze, a. a. O. S. 88 ff., S. 165 ff. und S. 414 ff.

S. 108), wie es wieder durch Hamann geschieht, während Tietze die Gesetzmäßigkeit des historischen Ablaufs mit gutem Recht bestreitet[1]). Die Aufgabe der Periodisierung freilich ist wiederum nur durch das Ineinandergreifen der systematischen Betrachtungsweise und der deskriptiven zu lösen (siehe oben S. 72 u. 91). Eine Anlehnung an die Gliederung der Geschichte nach ihren großen Epochen wird man dabei immer anstreben, daß sie aber nicht ausreicht, darin kann ich Hamann gegen Tietze nur zustimmen. Vielmehr muß die entsprechende kunstgeschichtliche Stufenfolge und müssen ihre herkömmlichen Stilbezeichnungen die Probe bestehen können, — ob ihre Einteilung mit dem Ursprung neuer (beziehungsweise dem Abbrechen älterer) genetischer Reihen, sei es im Wandel des Raumgefühls und dekorativen Geschmacks, sei es im Wechsel der plastischen und malerischen Anschauungsweise, zusammenfällt[2]), das heißt also welche historische Erfüllung die innere genetische Gesetzlichkeit des Kunstverlaufs von Fall zu Fall findet. Das Gepräge der Einheitlichkeit, das uns erlaubt, den Beginn einer neuen Stilbildung als Anbruch einer kunstgeschichtlichen Periode nicht gerade durch einen bestimmten Wendepunkt, aber doch durch eine Art Wendekreis von der vorhergehenden Entwicklung zu scheiden, gewinnt ein solcher Umschwung meist dank der Hegemonie einer der Künste, so z. B. der Plastik im Quattrocento, der Malerei im reifen Barock (siehe oben S. 75). Diesem schon von Schmarsow aufgestellten Gesichtspunkt, von dem er in klarer, wenngleich nur andeutender methodologischer Grundlegung des Periodenaufbaus der abendländischen Kunstgeschichte ausgegangen ist[3]), hat auch Hamann nicht die erforderliche Beachtung gezollt, wie sein Bemühen um das Verständnis von Schmarsows Begriffsbestimmungen es auch sonst manchmal an strenger Sorgfalt fehlen läßt[4]). In

[1]) Hamann, a. a. O. S. 82 ff. u. S. 94 ff. und Tietze, a. a. O. S. 318 u. S. 403 ff.

[2]) Was Tietze, a. a. O. S. 378 ff. über die Wandlungen des Renaissancebegriffs an sich so treffend ausführt, schafft doch die Tatsache eines inneren Gegensatzes dieser Periode zur vorhergehenden der Gotik nicht aus der Welt, der uns das Recht gibt, hier in der immanenten Kunstentwicklung einen Einschnitt zu machen, wie von Schmarsow, Beitr. zur Ästh. d. bild. K. I, S. 23 u. II, S. 37 gegen Burckhardt betont worden ist.

[3]) Schmarsow, Sitzungsber. d. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1896, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst II, S. 37 ff.; vgl. dazu seine Charakteristik von Mittelalter und Renaissance, Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst II, S. 29 ff. u. S. 37 ff., sowie von Barock und Rokoko und die Übersicht der Perioden der neueren Malerei a. a. O. I, S. 39 ff. u. S. 95 ff. und a. a. O. II, S. 384 ff.

[4]) Wenn Hamann, Archiv für Kulturgesch. 1911, VIII, S. 489, Schmarsow verwirrende Häufung der Begriffsbestimmungen des Malerischen vorwirft, so läßt er den beherrschenden Gesichtspunkt des Leitbegriffs (aus den Beitr. zur Ästhet. d. bild. Kunst I, S. 36 ff, II, S. 10 und III, S. 19 ff., S. 26 ff. u. S. 39 ff.), daß im Malerischen eine Zusammenfassung von Körper und Raum in der optischen Erscheinung

Tietzes umfassender Erörterung des Problems der Periodisierung aber durften diese Ausführungen zum mindesten so viel Berücksichtigung beanspruchen wie Lamprechts Theorie des Stufenbaues der allgemeinen Kulturentwicklung. Daß die auf die immanente Entwicklung begründete Gliederung des Kunstverlaufs einer auf weiteren historischen Hilfsbegriffen, wie sie Hamann so ausgiebig anwendet (siehe oben S. 118), beruhenden jedenfalls einzuordnen ist, werden beide Forscher wohl grundsätzlich einräumen. Die Brücke zwischen den Einflüssen des äußeren historischen Geschehens und den inneren Vorgängen des Kunstwollens wird sich dabei öfters durch die Gegenbegriffe organischer und synthetischer Stilbildung (siehe oben S. 92 ff.) herstellen lassen.

Synthese der kunstgeschichtlichen Betrachtung.

Es erübrigt die Frage, unter welchem obersten Gesichtspunkt die kunstgeschichtliche Forschung ihre vollständigste eigentümliche Zusammenfassung (Synthese) finden soll. Seltsamerweise bleibt Tietze uns die Antwort darauf zum guten Teil schuldig. Als Forschungsziel tritt bei ihm durchaus die analytische Feststellung des Entwicklungswertes und die synthetische Knüpfung der Entwicklungszusammenhänge in den Vordergrund, Aufgaben, die nach dem Gesagten zum mindesten nur unter kräftiger Beihilfe der systematischen Untersuchung ihre Lösung finden können. Das befremdet gegenüber der starken Betonung der Einmaligkeit kunstgeschichtlicher Tatbestände und der hohen Bewertung des individuellen Schaffens. Wir werden für die Kunstgeschichte eine andere Synthese fordern müssen, in der das Zusammenspiel der lebendigen Kräfte als einheitliches Bild der jedesmaligen historischen Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, und zwar in jener Spannung zwischen dem Vorstellungsgehalt und der Formgestaltung, die im Wesen aller Kunst liegt (siehe oben S. 82). Einem solchen Verlangen leistet vor allem die Betrachtung des Kunstlebens der Vergangenheit in Querschnitten der einzelnen Stilperioden und Entwicklungsphasen, wie sie von jeher geübt, neuerdings aber in Wölfflins »klassischer Kunst« und in seinem Barockbuch mit bewußter Meisterschaft ausgebildet worden ist, — wenngleich noch vorwiegend nach der formalen Seite und zumal im letzteren mit Hervortreibung der systematischen Begriffe (siehe oben S. 78). Es kommt aber auf die Aufdeckung des Zusammenhanges der Kunstbewegung mit dem ge-

---

stattfindet (siehe oben S. 43), außer Acht. Daß gar die von ihm a. a. O. S. 488 vermißte Unterordnung der Begriffe der Kristallisation und Organisation unter den Oberbegriff der Plastik als Körperbildnerin mitsamt ihrer Gegenüberstellung (in der tektonischen Bauskulptur und der statuarischen Freiplastik) von ihm selbst wohl ebendaher (aus a. a. O. I, S. 24 ff. und II, S. 8 ff.) geschöpft ist, dessen ist er sich vollends offenbar kaum noch bewußt.

samten geistigen und von ihm abhängigen Phantasieleben der Zeit einerseits, mit dem äußeren Geschehen ihres stetigen Kulturwandels anderseits an, — mit einem Wort: es gilt hier gerade den Anschluß an die Geschichte. Dieses Ziel, das Tietze mehr anerkennt als sich zu eigen gemacht hat, ist von einem der Wissenschaft zu früh Entrissenen mit voller Klarheit neu gekennzeichnet worden [1]). In der »Gesamtwirkung des Kunstwerks« als Mittels zur »Gestaltung bestimmter Lebenswerte« erblickt Ernst Heidrich die »höhere Einheit, der das künstlerische Schaffen« zustrebt. Und neben der geforderten Berücksichtigung politischer Vorgänge betont er schon die Verschiebung des allgemeinen Bewußtseinsstandes (einer Nation) und sucht in ihr den Erklärungsgrund für das Aufkommen neuer Bildprobleme zugleich mit den neuen geistigen Bedürfnissen (siehe oben S. 75). Aus alledem ergibt sich ihm der Begriff des kunstgeschichtlichen Tatbestandes (beziehungsweise der »kunsthistorischen Konstellation«). Zugleich setzt Heidrich auch das Werturteil (siehe oben S. 3 ff. u. S. 96) in der Kunstgeschichte wieder in seine Rechte ein, das die Höhe einer künstlerischen Kultur an der Summe der in ihr tätigen lebendigen Kräfte und ihrer Wechselwirkungen zu messen habe. In der Tat liegt es ja auf der Hand, daß die zeugende Kraft der Zeiten und Völker dafür einen Maßstab abgibt, welche Richtung auch das Kunstwollen innehalten mag. Die Kunstbegabung eines Volkes dürfen wir demnach mit Heidrich als eine sich »innerhalb gewisser Grenzen frei bewegende Kraft« ansehen.

Diese ganze Stellungnahme richtet sich gegen Riegls weitgehende Ausschaltung aller äußeren Einwirkungen auf das Kunstgeschehen und gegen seine einseitige Auffassung desselben als innerer logischer Entwicklung. Es war verdienstlich, gegen diese »unzulässige Vereinfachung der Erklärungsgründe des Geschichtsbildes« mit aller Entschiedenheit wieder einmal auszusprechen, daß »Kunstgeschichte mehr als Stilgeschichte, das heißt Betrachtung verschiedener Epochen oder Entwicklungsstufen« der Kunst »unter dem Gesichtspunkte gleicher Problemstellung sein soll«, zumal Heidrich an sich die Berechtigung der Kunstforschung zur Ergründung einer psychologischen Gesetzlichkeit des Kunstgeschehens vollauf anerkennt.

Gleichberechtigung der systematischen und der historischen Kunstwissenschaft.

An der durch Riegl aufgebrachten Vermengung systematischer und historischer Betrachtungsweise krankt auch Tietzes Begriff der genetischen Kunstgeschichte. Innerhalb der Gesamtwissenschaft, für die wir auf Grund unserer Nachprüfung ihrer Prinzipien nunmehr nur den umfassenden Namen der Kunstwissenschaft gelten lassen können, wird die Forschung fortan in schärferer als bisher, — auch

---

[1]) E. Heidrich, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1913, VIII, S. 125 ff.

von ihm vertretener — theoretischer Trennung, aber fortgesetzter Verständigung zwei Hauptrichtungen verfolgen, — von denen die eine auf die Ableitung der Gesetzlichkeiten des Kunstschaffens und der Kunstentwicklung hinarbeitet und als systematische Kunstwissenschaft in die Ästhetik einmündet, — die andere als Kunstgeschichte in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte, die sie von der Seite ihres künstlerischen Ausdrucks ins Auge faßt (siehe oben S. 122). Auf dieser Grundlage erscheint mir eine Verständigung zwischen uns sehr wohl erreichbar, wenn Tietze sich davon überzeugen lassen würde, daß auch die Kunstgeschichte, zumal die genetische nicht ohne eine psychologisch-ästhetische Ableitung und Anwendung der Leitbegriffe und ohne Ausbau der theoretischen Phänomenologie auskommen kann. Hätte er sich schon mit Wölfflins Grundbegriffen abzufinden gehabt, so wäre er vielleicht durch eigne Gedankenarbeit bereits zu dieser Erkenntnis durchgedrungen. Das ehrliche Bemühen darum spricht sich auf mancher Seite seines Buches aus, in dem ich auch den ersten gewissenhaften, wenngleich noch unvollständigen Versuch der fachwissenschaftlichen Kunstforschung begrüße, sich mit Schmarsows Grundanschauungen auseinanderzusetzen[1]), — ein wohlverdienter Gegendienst, den der Altmeister der Leipziger Schule für seine selbstlose und gewinnbringende Vertiefung in die abstrahierende Kunstbetrachtung Riegls von dem Vertreter der Wiener Schule wohl beanspruchen durfte. Eine gründliche Verarbeitung der ästhetischen Leitbegriffe Schmarsows, auf die Tietze nach meinem Eindruck mehr unter dem Zwange eines dogmatischen Prinzips als aus innerster Überzeugung oder unzureichendem Verständnis verzichtet hat, wäre vollends seiner Arbeit zugute gekommen und hätte sie gewiß von der Unsicherheit mancher Entscheidungen befreit. Darin rächt sich auf Schritt und Tritt die Unterlassungssünde, die er mit Wölfflin teilt. Für die zweite Auflage, die Tietzes Buch dank seinem hohen Lehrwert hoffentlich in wenigen Jahren erfordern wird, spreche ich daher vor allem den Wunsch aus, daß er ihm die notwendige Ergänzung nach jener Seite geben möge.

---

[1]) Wie leichtfertig von anderer Seite seine Lebensarbeit heute stillschweigend ausgenutzt wird, möge ein unverzeihliches Beispiel bezeugen. Es läßt sich nicht mehr aus Unkenntnis wie in dem schon (oben S. 47) berührten Fall erklären, wenn L. Coellen, Neuromantik, Jena 1906, S. 112 (sowie Die neuere Malerei, München 1912 [2]) seine aus Schmarsows Beitr. zur Ästhet. der bild. Kunst I, S. 45 ff. u. III, S. 39 ff. geschöpfte Begriffsbestimmung der Malerei als »Kunst, Raum und Körper als eine Einheit darzustellen«, mit stärksten wörtlichen Anklängen an die ungenannte Quelle vorträgt, um dann in versteckter Polemik der letzteren einseitige Hervorkehrung des technischen Gesichtspunktes zu unterstellen.

Innere Zusammenhänge und wechselnde Verknüpfung im Gesamtbereich der Kunst.

In der geschichtlichen Zusammenfassung der Kunstentwicklung und ihrem Periodenbau erneuert sich die Frage nach den Beziehungen und Wechselwirkungen der Einzelkünste untereinander. Daß für diese Verflechtungen die zwischen ihnen bestehenden inneren Zusammenhänge bedeutungsvoll sind, liegt auf der Hand. Gleichwohl sind sie nicht allein maßgebend. Nicht nur die nächstverwandten Paare gehen engere Gemeinschaften miteinander ein, vielmehr gewinnt, wie wir gesehen haben (S. 71 ff. u. S. 120), in der Regel bald die Architektur, bald die Plastik oder die Malerei für die anderen Künste führende Bedeutung, von diesen aber kann die eine oder die andere zeitweilig sogar völlig ermatten, wie beispielsweise der freiplastische Gestaltungstrieb in der altchristlichen oder der dekorative in der modernen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Anderseits knüpfen sich zwischen den bildenden und den musischen Künsten jederzeit mehr oder weniger innige Verbindungen, die durch die allgemeine ästhetische Kulturströmung ihre Richtung erhalten und ihr wiederum das eigentümliche künstlerische Gepräge geben, ja diese »Komplementärwirkungen« [1]) bestimmen in hohem Grade den ästhetischen Ausdruck der gesamten Weltanschauung in den typischen historischen Stilen des Klassizismus, der Romantik u. a. m. Man wird als allgemeine Gesetzlichkeit da wohl behaupten dürfen, daß die dichterische Gestaltung gewöhnlich der malerischen und bildnerischen vorangeht, doch läßt das Abhängigkeitsverhältnis zu verschiedenen Zeiten eine sehr verschiedene Verteilung der Gewichte zu. Das hat schon Schmarsow in wegweisender Betrachtung erörtert und hervorgehoben [2]), wie z. B. etwa seit Mitte des 18. bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts die bildende Kunst ganz in die Gefolgschaft der Dichtung gerät, und neuerdings, wie diese einen ähnlichen Antrieb auf die werdende italienische Kunst seit dem Zeitalter Dantes ausübt, wenngleich mit schneller fortschreitender Verselbständigung der letzteren. Im Gegensatz dazu bleibt sie in der eigentlichen Renaissance mehr auf die Rolle der Anregerin beschränkt und ebenso zu anderen Zeiten von starker zeugender Anschauungskraft. Ergießt sich ihr Vorstellungsgehalt unter solcher Voraussetzung in die fertigen künstlerischen Darstellungsformen, so müssen diese im Verlauf jener andersartigen Kulturbewegung erst gefunden werden. Das Mittelalter aber bietet den Beleg dafür, daß eine sich in strengen Formen und typischen Vorstellungen entfaltende kirchlich-religiöse Literatur

---

[1]) Schmarsow, Beitr. zur Ästhet. der bild. Kunst III, S. 232.

[2]) Schmarsow, a. a. O. I, S. 95 u. 104 ff., II, S. 393, sowie unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig 1903, S. 119 ff. u. S. 129 ff.

auch mit der Baukunst einen engeren Bund eingehen und dadurch die bildenden Künste ganz in ihren Bann zwingen kann[1]. Der altgriechischen Plastik werden wir hingegen als führender Kunst der vorhellenistischen Antike auch das Vermögen zuerkennen, daß sie die personifizierende mythologische Vorstellungsweise der Dichtung am vollkommensten und in vorbildlicher Weise für die Schwesterkunst der Malerei widerspiegelt, wie sie auch die baukünstlerische Gestaltung vorwiegend bestimmt[2] und mit den Gebilden der dichterischen Phantasie bevölkert. Und wie auch in der neuzeitlichen Kunstentwicklung dichterische anschauliche Einbildungskraft die plastische Vorstellungstätigkeit mächtig auszuregen vermocht hat, erhellt zum mindesten aus solcher wiederholten Wirkung der Göttlichen Komödie auf das individuelle Schaffen eines Signorelli und noch eines Rodin.

Das System der Künste.

So erscheint es auch vom Standpunkt der Kunstgeschichte nicht überflüssig, sich die inneren Zusammenhänge und Beziehungen im Gesamtreich der Kunst nicht nur in rückblickender Überschau über die hier erörterten (psychologischen) Grundvoraussetzungen der Raumkünste, sondern auch durch einen ergänzenden Ausblick in das Nachbarreich der musischen Künste nochmals zu vergegenwärtigen. Dazu soll das (S. 128) nachfolgende graphische Schema dienen, in dem zugleich der Aufbau der wissenschaftlichen Systematik zur Veranschaulichung kommt, so daß sich daraus ersehen läßt, wie die verschiedenen Forschungsrichtungen und Forschungskreise ineinander greifen und sich in auf- und absteigender Folge verketten. Wir fußen dabei nach wie vor im wesentlichen auf Schmarsows System der Künste. An seiner Grundeinteilung, die durch die Gesamtorganisation des Menschen bestimmt wird (S. 12 ff.), können wir sehr wohl im abstrakten Sinne unter der Fiktion eines Einheitstypus von allseitiger (universaler) künstlerischer Begabung festhalten, wenn wir uns dessen bewußt bleiben, daß die tatsächliche Entfaltung der Einzelkünste nicht von einem solchen einheitlichen Keim ausgeht und sich nicht in eindeutigem, naturnotwendigem genetischen Ablauf vollzieht, sondern von den gesonderten Ausgangspunkten der individuellen Begabungstypen ihren Ursprung nimmt (siehe S. 35 ff.). Schmarsow hat seine Auffassung von dem Zusammenhange im »Reich der Kunst« bereits in einem Diagramm und in einer Tabelle zur Anschauung gebracht[3]. Wir halten uns an die letztere, wie sie das (S. 127) nachfolgende Bild in etwas vereinfachter Wiedergabe zeigt, da sich die psychologischen

[1] Schmarsow, a. a. O. III, S. 229 u. 232 sowie Grundbegr. d. Kunstwiss. S. 345.

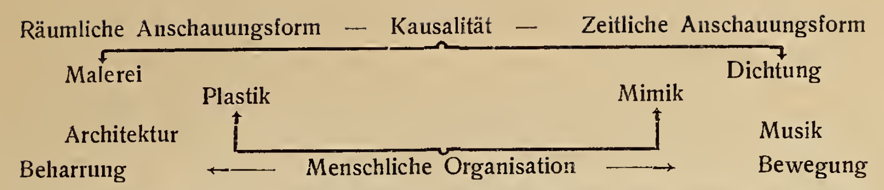
[2] Schmarsow, Raumgestaltung als Wesen d. architekt. Schöpfung. Zeitschr. f. Ästhet. 1914, VIII, S. 89.

[3] Schmarsow, Beitr. zur Ästhet. d. bild. K. III, S. 218 ff. u. Grundbegr. S. 342.

Unterscheidungen leichter auf sie übertragen lassen. Ist doch hier die alte Zweiteilung der Gesamtheit in die beiden Hauptgruppen der bildenden und der musischen Künste schon im Sinne der heutigen psychologischen Ästhetik auf das Vorwalten der räumlichen Anschauungsweise in der einen und der zeitlichen in der anderen begründet, in dem für jene das Prinzip der »Beharrung«, für diese dasjenige der »Bewegung« als das übergeordnete erscheint, wenngleich weder hier noch dort das entgegengesetzte ausgeschlossen, vielmehr zur Ergänzung sogar unentbehrlich bleibt. Psychologisch aufgefaßt, besteht der Unterschied darin, daß beim anschaulichen Kunstwerk das Phantasieerlebnis durch eine selbsttätige (aktive) Bewegung zustande kommt, die erst während seiner Aufnahme im betrachtenden Subjekt hervorgerufen wird: durch die Blickwanderung und den sie begleitenden Vorstellungsablauf, und daß der erste simultane Eindruck dadurch in eine Folge (Sukzession) von solchen aufgelöst wird, — bei einer dichterischen Schöpfung oder einem Tonwerk hingegen durch eine objektiv gegebene Reizfolge (beziehungsweise Sukzession von Eindrücken) im rein passiven Verhalten des Empfängers. Anderseits aber wird durch die »metrische Einschlußlinie« die so entstehende innere zeitliche Anschauung gleichsam zu einem simultan und geradezu räumlich gegebenen Ganzen zusammengefaßt [1]). Mit einer schon von ihm selbst vorweggenommenen Einschränkung trifft damit auch Schmarsows weitere Unterscheidung zusammen, daß in den Raumkünsten die Spiegelung der Außenwelt im Subjekt das künstlerische Schaffen überwiegend beherrscht, in den musischen Künsten hingegen die Ausstrahlung seines inneren Lebens. Damit hängt aber auch, wie wir gesehen haben, im wesentlichen die Spaltung der Phantasietätigkeit in die beiden Grundrichtungen der anschaulichen und der schweifenden (emotionalen) Einbildungskraft zusammen (siehe S. 19). Doch handelt es sich dabei wieder nur um einen polaren Gegensatz, da hier das Gefühlserlebnis seine Veranschaulichung doch in einem mehr oder weniger von gegenständlichen Vorstellungen (Assoziationen) gesättigten Sprach- oder Tongebilde finden muß, dort umgekehrt erst in die dargebotenen Gegenstandsbilder menschliches Erleben eingefühlt wird. Gemeinsam bleibt beiden Reihen schon bei Schmarsow die den Vorstellungsinhalt bindende Kausalität. Der Aufbau seines Systems stellt sich folgendermaßen dar:

---

[1]) Schmarsow, a. a. O. I, S. 12 ff. und III, S. 221 ff.



Aus der gemeinsamen Wurzel der menschlichen Organisation läßt Schmarsow die Künste in gedoppelter Folge nach dem Gesichtspunkt hervorwachsen, der auch für uns den entscheidenden Einteilungsgrund abgegeben hat (siehe S. 29), indem sich zunächst die reinsten, beziehungsweise »weitestgehenden« Ausgestaltungen der räumlichen und der zeitlichen Anschauungsform — hinzuzufügen hätten wir nur: nach dem quantitativen Gestaltungsprinzip, — nämlich »die kosmischen Künste« der Architektur und Musik als äußeres Gegenpaar abzweigen. Ihre Tätigkeit erschöpft sich in der Raumgestaltung und Raumverkörperung auf der einen, in der Zeiterfüllung und Zeitversinnlichung auf der anderen Seite. Als inneres zweites Gegenpaar, dessen Betätigung hingegen in der Veranschaulichung der Gegenstandsvorstellung menschlichen Wesens nahezu aufgeht, ergibt sich demnächst für Schmarsow die Zweiheit von Plastik und Mimik. Zuoberst aber stehen einander wieder außen als »Erweiterungen des künstlerischen Schaffens« durch die Auseinandersetzung mit »der weiten Welt da draußen« Malerei und Poesie gegenüber und unter dem gemeinsamen Gesetz der Kausalität. Indem er in ihren Darstellungsformen, dem Bild und dem Wort, gewissermaßen eine Zusammenfassung der Leistungen der beiden ersten Gegenpaare in einer höheren Einheit erblickt[1]), erzielt Schmarsow dadurch noch eine Abstufung innerhalb der gesamten Doppelreihe. Das trifft auch mit unserer Feststellung zusammen, daß in der Malerei eine Bereicherung an gegenständlichem Vorstellungsgehalt im Vergleich mit den Schöpfungen der Plastik erfolgt (siehe S. 100 ff.). Für uns hängen freilich Plastik und Malerei auf der einen Seite als vorwiegend durch das reproduktive (qualitative) Gestaltungsprinzip und seine gegenständlichen Inhalte (siehe S. 29 u. S. 98 ff.) bestimmte Kunsttätigkeiten unter sich noch enger zusammen als diese mit der reinen Raumkunst, wie auf der anderen Seite die noch inniger

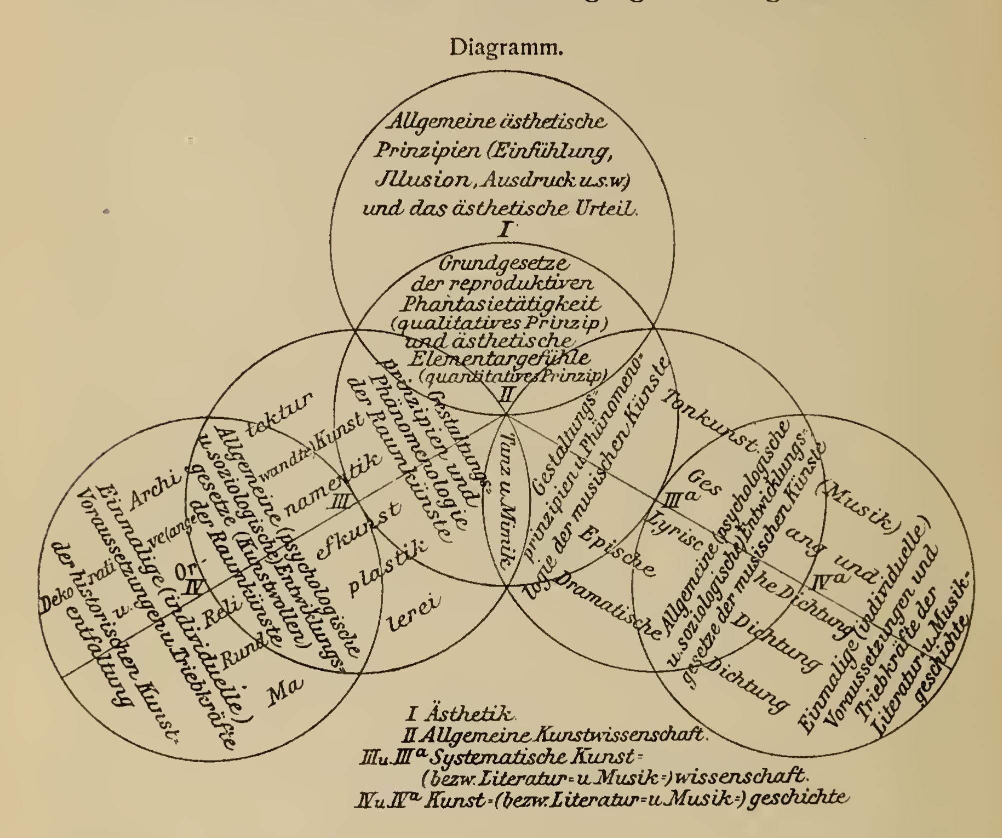
[1]) Schmarsow drückt das durch die oben fortgelassenen Formeln $\sqrt{R+K}$ (d. h. Raum und Körper = Bild bei der Malerei) und $\sqrt{T+G}$ (d. h. Ton und Gebärde = Wort bei der Dichtung) aus (G. im Sinne von Lautgebärde verstanden). Abgesehen davon, daß dieselben leicht mißdeutet werden können, scheint mir aber die zweite das Wesen der Dichtkunst nicht ganz zutreffend zu umschreiben, da ich nicht in dem Wort als allgemeinem Verständigungsmittel, sondern erst in den poetischen Gebilden des Verses, der Strophe u. dgl. den ästhetischen Gegenwert für die Darstellungsform des Bildes zu erkennen vermag.

verbundenen Einzelgattungen der Dichtung miteinander (siehe das beifolgende Diagramm).

Systematik der Kunstwissenschaft.

Wollen wir nun versuchen, das gesamte zweiteilige System auf das Bild der beiden Kreise zu übertragen, in dem sich uns die Sonderung der Künste des Raum- und Zeitsinnes (siehe S. 29) darstellt, so müssen wir sogar die Mimik aus der Folge der musischen Künste ausscheiden. Wir setzen uns damit kaum in Widerspruch zu Schmarsow, sieht er sie doch in einem anderen Gedankengange selbst gewissermaßen

Diagramm.



als gemeinsames Bindeglied beider Reihen an, da er von ihr durch Einsetzung des Prinzips der Beharrung an Stelle der Bewegung unmittelbar zum Gestaltungsprinzip der Plastik gelangt. Nur unter dem Gesichtspunkt der Sonderung der Künste nach der räumlichen und zeitlichen Anschauungsweise fällt sie eher in jenes Bereich. Sobald wir aber das größere Gewicht auf den Einteilungsgrund nach der Sinnestätigkeit legen, kehrt sich das Verhältnis um. Demnach dürfen wir die Mimik als gemeinsames Gebiet beider Reiche ansehen, wo sich Anschaulichkeit und Zeitablauf in der Bewegung (gelegentlich unter Begleitung durch Musik oder Gesang) durchdringen. Das läßt

sich dann unschwer zur Anschauung bringen, indem wir die beiden Kreise der bildenden und der musischen Künste so nebeneinander legen, daß sie sich ein wenig überschneiden, und die Mimik in den dadurch entstehenden lanzettförmigen Abschnitt einordnen (siehe Diagramm). Dabei fassen wir nicht nur ihre primitiven Äußerungen im darstellenden Tanz, sondern auch die höheren Kunstformen der Schauspielkunst und Pantomime, in denen sie sich entfaltet und mehr oder weniger verselbständigt, ins Auge. Betrachten wir nun die beiden Kreise als gesonderte Forschungsgebiete, so fällt sie theoretisch keinem von beiden ausschließlich zu, wohl aber ganz und gar der allgemeinen Kunstwissenschaft, in die sie eingreifen. Im praktischen Verhalten werden ihr ja auch vorzugsweise Ästhetiker und Völkerpsychologen neben Vertretern der Literaturforschung und erst in letzter Linie Kunstforscher ihr besonderes Augenmerk zuwenden.

Im genetischen Sinne soll die Mimik damit keineswegs als einheitlicher Keim der übrigen Künste hingestellt werden, wie überhaupt Schmarsows Gedanke, daß die Einzelkünste »als Entfaltung einer zusammengehörigen Reihe aus der menschlichen Psyche« einer Einheit entstammen[1]) im entwicklungsgeschichtlichen Sinne den Tatsachen der kulturwissenschaftlichen Forschung gegenüber schwerlich standhält. Aber nicht einmal im psychogenetischen Sinne kann die Mimik als Vorstufe der übrigen Künste gelten, vielmehr haben diese in den verschiedenen individuellen Vorstellungs- (beziehungsweise Begabungs)typen ihre selbständigen Wurzeln. So bleibt vollends für die Einteilung der Raumkünste, wie sie von uns (S. 30 ff.) bereits vorweggenommen wurde, auf der einen und der Künste des Zeitsinnes auf der anderen Seite allein das Mischungsverhältnis des reproduktiven (qualitativen) und des rhythmischen (quantitativen) Gestaltungsprinzips maßgebend. Demgemäß verlegen wir das erste Gegenpaar der »kosmischen Künste« aus Schmarsows Tabelle, Musik und Architektur, auf beiden Seiten in die äußeren Halbkreise, nehmen hingegen die bildenden Künste im engeren Sinne und die Dichtung in die inneren auf, deren eigene Gliederung durch den Zuwachs an reicherem gegenständlichen, reproduktiven Vorstellungsgehalt (siehe S. 98 ff.) bedingt sein soll. Am nächsten berühren sich dann Malerei und dramatische Dichtung mit der Mimik, da die Gebärdensprache nach beiden Seiten dort zur theatralischen Veranschaulichung, hier als Gedankenausdruck ausstrahlt. Dem genetischen Gesichtspunkt aber trägt unsere Einteilung insofern Rechnung, als wir auf der einen Seite der Ornamentik, auf der anderen der Lyrik, eine Mittelstellung anweisen, in denen sich die beiden allgemeinen

[1]) Schmarsow, Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwissensch. 1907, II, S. 313.

Gestaltungsprinzipien am gleichmäßigsten vermischen und die wohl am ehesten als die Urformen künstlerischer Betätigung anzusehen sind. Für die musischen Künste mögen einige kurze Erläuterungen diese weitergeführte Aufteilung begründen, wie dies bereits für die bildenden durch die früheren Ausführungen zur Genüge geschehen ist (S. 30 ff. u. 35 ff.). Hier ist es die Lyrik, die der abstrakten Musik am nächsten steht und ihren Ursprung geradezu aus der Mischform des Gesanges herleitet. Dieser bezeichnet sozusagen die Grenzscheide, von der sich die Gattungen absondern, indem sich der Rhythmus als beherrschendes Elementargefühl der Künste des Zeitsinnes (S. 29) einerseits in der Dichtung (und Kunstprosa) mit dem Wort als beweglichstem Träger der gegenständlichen Vorstellung (beziehungsweise ihres Begleitgefühls) verflicht, anderseits in der Musik mit den Tönen als rein sinnlichem Ausdrucksmittel, zu dem nur noch in beschränktem Maße Geräusche als Vermittler von Assoziationen und Mehrer des Vorstellungsgehalts hinzukommen [1]). Zugleich tritt auch die auf reichster Erfüllung mit gegenständlicher Anschauung beruhende nähere Beziehung zwischen Malerei und Dichtung, wie sie schon von Schmarsow betont worden ist [2]), in der engeren Anordnung dieses inneren Gegenpaares in unserem Schema deutlich hervor. In der malerischen Bilddramatik gewinnt die geradezu nach Veranschaulichung verlangende dramatische Handlung die vollkommenste, aber auch der ruhige Gang epischer Erzählung durch die zyklische Kompositionsform seine wesensgetreue Spiegelung.

Gestattet im Kreise der Raumkünste die Architektur nur ein allgemeines Sinnbild des menschlichen Organismus (siehe S. 49 ff.), so bedeutet dort die Ornamentik wieder den entschiedensten Ausgleich des quantitativen mit dem qualitativen Gestaltungsprinzip. Innerhalb derselben sondern sich auch schon der optische und der haptische (plastische) dekorative Gestaltungstrieb (siehe S. 54). Am nächsten schließt sich ihr die Reliefkunst als gemeinsame Wurzel der primitiven Zeichnung, aus der die Malerei hervorwächst, und der zum Hochrelief ausreifenden Skulptur an, wenngleich sowohl der zeichnerische wie der rundplastische Reproduktionsdrang in der Sehform und in der Sehvorstellung seinen besonderen psychogenetischen Ausgangspunkt hat (siehe S. 33 ff. u. 70). Die Unterordnung des rhythmischen Gestaltungsprinzips vollzieht sich schon in der Freiplastik an ihrem Hauptvorwurf der Menschengestalt durch die Aufnahme des mimischen Ausdrucks, um mit der fortschreitenden Bereicherung an gegenständlichem Vor-

---

[1]) K. Lange, Das Wesen der Kunst I, S. 117 ff.

[2]) Schmarsow, a. a. O. I, S. 110 ff. sowie III, S. 22 ff. u. S. 231.

stellungsgehalt in der Reliefkunst und Malerei bis zu weltumfassender Schilderung[1]) ihren Abschluß zu finden.

Indem wir nunmehr unter den zwei Kreisen nicht allein das Doppelreich der Künste, sondern auch die es umfassenden systematischen Wissenschaften verstehen, versuchen wir, diese an die unter dem gleichen Bilde dargestellten über- und untergeordneten Nachbarwissenschaften anzugliedern, und bezeichnen die einzelnen Kreise durch die der darunter stehenden Tabelle entsprechende römische Zahl. Wir verfahren dabei wiederum so, daß durch die Deckung von je zwei ineinandergreifenden Kreisen diejenigen Wissensgebiete umschrieben werden, an denen jedes solche Paar beteiligt ist. In diese (lanzettförmigen) Kreisausschnitte tragen wir die ihnen gemeinsamen Aufgaben ein, in die ungedeckten Teile hingegen die eigentlichen Sonderaufgaben jeder Forschungsrichtung. Auf beiden Seiten schließt sich dann der systematischen Kunst- (beziehungsweise Literatur- und Musik)wissenschaft (III u. III a) die Kunst- (beziehungsweise Literatur- und Musik)geschichte (IV u. IV a) an, innerhalb deren dieselbe Aufteilung in die Einzelkünste bestehen bleibt. Die gemeinsamen Fragen beider Kreispaare (III u. IV sowie III a u. IV a), die ihren engen Zusammenhang begründen, bilden die Kausalgesetze der genetischen (immanenten) Kunst- (beziehungsweise Literatur- und Musik)entwicklung (S. 119), während der historischen Forschungsrichtung beiderseits die Ermittelung der einmaligen (individuellen) Voraussetzungen und wirkenden Kräfte, also die Ergründung des besonderen geschichtlichen Kausalzusammenhanges (S. 122) vorbehalten bleibt. Teilt die übergeordnete systematische Wissenschaft mit ihr die soziologische (beziehungsweise völkerpsychologische) Fragestellung, so fällt ihre übrige Aufgabe, — nämlich die Klärung der Grundbegriffe und Gestaltungsprinzipien der Künste (S. 35 ff.) und ihrer Phänomenologie, zugleich schon in das höhere Bereich der allgemeinen Kunstwissenschaft, d. h. in die Unterhälfte des Mittelkreises (II), doch wird die letztgenannte an der Bearbeitung dieser Fragen mehr als der nehmende Teil mitwirken. Ihre eigentliche Hauptbetätigung aber wird sie nicht sowohl in der zergliedernden Betrachtung der besonderen künstlerischen Gestaltungsweisen als vielmehr in der zusammenfassenden Aufspürung der gleichartigen Vorgänge in sämtlichen Künsten erblicken müssen[2]), einerseits also der Grund-

---

[1]) Schmarsow, a. a. O. III, S. 22 ff. u. 36 und Unser Verhältnis zu der bildenden Kunst, S. 129.

[2]) E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914, I, S. 23 u. 33, erblickt mit Recht in der systematischen Feststellung der innerhalb der gesamten Kunst waltenden Gesetzlichkeiten das Hauptziel dieser werdenden Wissenschaft und begründet damit ihren Anspruch auf Verselbständigung. Da der II. Teil

gesetze (des qualitativen Prinzips) der reproduktiven Phantasietätigkeit (S. 17 ff.), anderseits aber (des quantitativen) der ästhetischen Elementargefühle (S. 23 ff.). Mit der zweiten Aufgabe greift sie zugleich, sozusagen als Unterstufe, in den obersten Kreis der Ästhetik (I) ein. Der letzteren als philosophischer Disziplin verbleibt schließlich unter Mitarbeit der Psychologie, auf die auch in den vorhergehenden Kreisen die Forschungsmethode zu begründen ist, die Untersuchung und Feststellung der umfassenden Gesetzlichkeiten des ästhetischen Verhaltens von seinen einfachsten naiven Äußerungen bis zur Vollreife des bewußten ästhetischen Urteils (S. 104). Wie die historische Forschungsrichtung (IV u. IVa) auf dem festen Boden der Tatsächlichkeit, so besitzt sie (I) ihr eigenes Sondergebiet im höchsten Bereich abstrakter Begriffsbildung, während die dazwischenliegenden Wissenschaften der allgemeinen und der systematischen Kunstforschung sich durchgehends mit beiden und untereinander verflechten. Bildet in diesen Zwischenkreisen die Erkenntnis der schöpferischen Kräfte des Künstlers das Endziel der Untersuchung, so rückt für die Ästhetik wie für die Kunstgeschichte das Kunstwerk in den Vordergrund der Betrachtung. Beide haben es vorwiegend mit seiner Wirkung zu tun, zumal die erstere mehr vom Standpunkt des Genießers. Als angewandte Ästhetik aber findet die wertende Beurteilung desselben, für die alle systematische Vorarbeit letzten Endes nur die Maßstäbe zu beschaffen hat, auch in der kunsthistorischen Urteilsbildung (S. 4 u. S. 122) ihre Betätigung.

---

des Buches noch aussteht, der erst die Durchführung der allgemeinen Gesichtspunkte für das Gebiet der bildenden Kunst erbringen dürfte, muß ich mir die eingehende Auseinandersetzung mit demselben für einen späteren Zeitpunkt vorbehalten. Es liegt aber auf der Hand, daß die vergleichende Untersuchung der künstlerischen Tatbestände im wesentlichen nur von der systematischen Kunst- (beziehungsweise Musik- und Literatur)wissenschaft geleistet werden kann. Diese phänomenologische Aufgabe fällt ganz unter den von Ad. Hildebrand eingeführten Grundbegriff der Wirkungsform. Die kunstwissenschaftliche (beziehungsweise ästhetische) Urteilsbildung kann sich fortan nicht mehr mit einer mehr oder weniger subjektiven rein empirischen Beobachtung dieser Wesensbedingungen aller wahren Kunst abfinden, sondern muß auf der klaren theoretischen Ableitung der gesetzmäßigen Beziehungen und Zusammenhänge ihrer Entfaltung und Bedeutung fußen.

Stichwortweiser.

Sachverzeichnis.

Autorenverzeichnis.

Wirkl. Geh.-Rat. Prof. Dr. **W. Wundt.**

Ethik.

Eine Untersuchung der Tatsachen und Gesetze des sittlichen Lebens.

Vierte Auflage. Drei Bände.

Lex. 8°. 1912. geh. M. 33.60; in Halbfrz. geb. M. 42.60.

I. Band: Die Tatsachen des sittlichen Lebens.
Lex. 8°. 1912. geh. M. 10.—; in Halbfrz. geb. M. 13.—

II. Band: Die Entwicklung der sittlichen Weltanschauungen.
Lex. 8°. 1912. geh. M. 10.—; in Halbfrz. geb. M. 13.—

III. Band: Die Prinzipien der Sittlichkeit u. die sittlichen Lebensgebiete. Lex. 8°. 1912. geh. M. 13.60; in Halbfrz. geb. M. 16.60.

Logik.

Eine Untersuchung der Prinzipien der Erkenntnis und der Methoden wissenschaftlicher Forschung.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Drei Bände.

I. Band: Allgemeine Logik und Erkenntnistheorie.
Lex. 8°. 1906. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 17.40.

II. Band: Logik der exakten Wissenschaften.
Lex. 8°. 1907. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 17.40.

III. Band: Logik der Geisteswissenschaften.
Lex. 8°. 1908. geh. M. 15.80; in Leinw. geb. M. 18.20.

Prinzipien der mechanischen Naturlehre.

Ein Kapitel aus einer Philosophie der Naturwissenschaften.

Zweite umgearbeitete Auflage.

gr. 8°. 1910. geh. M. 5.60; in Leinw. geb. M. 7.20.

Moderne Philosophie.

Ein Lesebuch zur Einführung in ihre Standpunkte und Probleme.

Von Prof. Dr. **M. Frischeisen-Köhler.**

Lex. 8°. 1907. geh. M. 9.60; in Leinw. geb. M. 11.60.

Die soziale Frage im Lichte der Philosophie.

Vorlesungen über Sozialphilosophie und ihre Geschichte.

Von Prof. Dr. **L. Stein.**

Zweite verbesserte Auflage.

Lex. 8°. 1903. geh. M. 13.—; in Leinw. geb. M. 15.—

Philosophische Strömungen der Gegenwart.

Von Prof. Dr. **L. Stein.**

Lex. 8°. 1908. geh. M. 12.—; in Leinw. geb. M. 14.40.

Die Medizin in der klassischen Malerei.

Von Prof. Dr. **E. Holländer,** Chirurg in Berlin.

Zweite Auflage.

Mit 272 in den Text gedruckten Abbildungen.
Hoch 4°. 1913. kart. M. 28.—; in Leinwand geb. M. 32.—

Die Karikatur und Satire in der Medizin.

Mediko-kunsthistorische Studie
von Prof. Dr. **E. Holländer,** Chirurg in Berlin.

Mit 10 farbigen Tafeln und 223 Abbildungen im Text.
Hoch 4°. 1905. kart. M. 24.—; in Leinwand geb. M. 28.—

Plastik und Medizin.

Von Prof. Dr. **E. Holländer,** Berlin.

Mit 1 Tafel und 433 Abbildungen im Text.
Hoch 4°. 1912. kart. M. 28.—; in Leinwand geb. M. 31.—

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.

Von Prof. Dr. **C. H. Stratz.**

Zweite Auflage.

Mit 112 Textabbildungen und 4 farbigen Tafeln.
Lex. 8°. geh. M. 8.60; in Leinwand geb. M. 10.60.

Der Gesichtsausdruck des Menschen.

Von Dr. med. **H. Krukenberg.**

Mit 203 Textabbildungen meist nach Originalzeichnungen und photographischen Aufnahmen des Verfassers.
Lex. 8°. 1913. geheftet M. 6.—, in Leinwand gebunden M. 8.—

Bericht des Kongresses für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.—9. Oktober 1913. Herausgegeben vom **Ortsausschuss.** Steif geheftet M. 14.—

Deri, Dr. M., **Versuch einer psychologischen Kunstlehre.** Lex. 8°. 1912. geh. M. 5.—

Graf, Dr. M., **Die innere Werkstatt des Musikers.** Mit 6 Faksimilebeilagen, 72 Notenbeispielen und 10 Partiturbeispielen. gr. 8°. 1910. geh. M. 6.40; in Leinw. geb. M. 8.—

Lange, Dr. Konrad, ord. Professor der Kunstwissenschaft, **Ueber den Zweck der Kunst.** Akademische Festrede. Lex. 8°. 1912. geh. M. 2.—

Sauerbeck, Dr. E., **Aesthetische Perspektive.** Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte. Mit 6 Tafeln u. 4 Textabbildungen. Lex. 8°. 1911. geh. M. 4.—

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.